

سلسلة أعلام الفكر العالمي

الكتاب



روست

تأليف: إدوارد موش ترجمة: د. نجيب المانع



Bibliotheca Alexandrina

0093268

پرست

جميع الحقوق محفوظة

هذا الكتاب ترجمة للكتاب الذي عنوانه بالاصل الانكليزي
The Magic Lantern of Marcel Proust
«فانوس مارسيل بروت السحري»

الطبعة الأولى - ١٩٧٩

سلسلة اعلام الفكر العالمي

پروست

پروست، هاروارد
الادباء الفرنسيين

تأليف: هاروارد موس
ترجمة: د. نجيب المانع
التيك ان

رقم الكتاب	40-22
رقم التوزيع	٢٥٧٧٥

المؤسسة العربية للدراسات والنشر

بناية برج الكارنتون - ساقية الخمر
ب ٣١٢١٥٦ - مرقيا - موكيالي - بيروت
ص - ١١/٥٤٦٠ بيروت

المحتويات

الصفحة	الموضوع
٥	مقدمة المترجم
١٧	١ - الطريقان
٤١	٢ - الحداثق
٧١	٣ - النوافذ
٩٩	٤ - الحفلات
١٣٥	٥ - الأبراج
١٥٩	٦ - الطريق

مقدمة المترجم

آباء الكتابة الحديثة والرواية الجديدة هم مارسيل بروست وجيمس جويس ووليام فوكنر وفرانتس كانكا وفيرجينيا وولف وهنري جيمس. وهناك آخرون ذوو حجوم مختلفة. وفي اعتقادي الشخصي الذي اضم فيه صوتي المتواضع مع أصوات نقاد ذوي مكانة كبيرة جداً ان مارسيل بروست اروعهم جميعاً. وروايته «بحثا عن زمان مفقود» التي لم تنشر كلها في حياته، (فقد ولد في سنة ١٨٧١ وتوفي في سنة ١٩٢٢ بينما ظلت اجزاء من روايته الضخمة تنشر بعد وفاته حتى نشر الجزء الاخير منها وهو «الزمان المستعاد» في سنة ١٩٢٧) هذه الرواية فيها كل شيء حديث مع عدم تطليقها للغة بوصفها امتياز الكائن الانساني الاعظم.

وروعة بروست بالنسبة اليها نحن العرب الذين يريدون ان ينشئوا الكتابة النثرية بعد ان نشأت الكتابة الشعرية ثم مالت نحو الترهل والشيخوخة (حتى على أيدي كثير من الشباب أنفسهم بسبب

فهمهم المغلوط أساساً بأن الشعر كتابة مجانية تلقى على علانها ربما
تصيب شيئاً ما في محاولتها تلطيش الورق بالصور الميكانيكية والهمهمات
المنطلقة بلا قيود ولا حدود من فكر أو شعور أو حدس أو رؤيا)
أقول ان روعة بروسست بالنسبة لنا نحن العرب الذين نود أن يشأ فن
كتابة عظيم على عرار ما لدينا الآن من شعر بعضه يستحق وصف
العظمة، تكمن في اطلاعنا على الانطلاق المتمهل المشحون
بالاحساس والغريزة والعقل والرؤيا والذوق والبلاغة المعلنة والبلاغة
الخفية في الجملة البروستية المدهشة المذهلة في كل تكوينها. قلت
الجملة البروستية وهذا خطأ متعمد مني كي أوضح الصواب فبروست
ليس كاتب جملة بل كاتب فقرة، وكتابة الفقرة هي ما يجب في
رأبي ان نجعل النثر العربي يثور نحوه ويتوجه اليه. يؤسفني ان أقول
ما قلته أكثر من مرة ان النثر العربي يعاني اليوم من ضعفٍ وتراخٍ
واهمال في شتى مجالات الفكر والانداع وبروست هذا الناثر المعجز
كل الاعجاز حريٌّ ان يحرقنا من ازدياء النثر وحدير ان يفتح لنا
أبواباً جديدة في الكيفية التي تصاغ بها الفقرة الموحية ذات
الاضاءات المتعددة الوجهات، الفقرة اللدنة الصلبة معاً، الفقرة التي
تمسك بما يُرى فتجعله يُسمع وبما يتذكر فتجعله حاضراً وبما يتهرب
فتجعله يلمس. الفقرة البروستية في اعتقاد الكثيرين وانا منهم
هي اعجوبة الاعاجيب، ورواية بروسست الخارقة العظمة طويلة جداً

بل ربما تكون أطول رواية فية كتبت في التاريخ (تفريقاً لها عن الروايات الطويلة غير الفنية مثل دوكامبول الح) اد ان رواية بروست «نحنا عن زمان مفقود» تزيد على ثلاثة آلاف صفحة فاذا اضفنا إلى ذلك ان فيها عدداً لا يحصى من الفقرات التي يلزم للقارئ ان يقرأها مرات عديدة ويعود اليها ويقرأها من جديد. فان حجم هذه الرواية الكبير جداً سيتضاعف ويتضاعف حتى يصير عشرات الالوف من الصفحات. وبروست يقرأ لاسباب عديدة، ولكنني أقرأ هذا الكاتب لاسلوبه ولصياغة فقراته، لاجمله كما قال ناقد انكليزي هو جون فلتشر. أكثر مما اهتم به لاي أمر آخر، واجد في كتابته شعراً ولكنه خاضع لقوانين النثر. وهذا أمر يختلف كل الاختلاف عما يلقيه علينا الذين حرموا أية موهبة على انه شعر مثور. الشعر في بروست هو شعر النثر وهذه عظمة أخرى في اسلوبه، وشعر النثر ليس نثر الشعر أي الشعر المتور وان كان نثر الشعر قد ابداع فيه كثيرون من العرب وغير العرب. ولكن شعر النثر شيء لا اظننا عرفناه بعد في عصرنا الحديث ولن نستطيع ان أوفيه حقه من التعريف في هذه المقدمة القصيرة وقد هيات بحثاً مستقلاً حول ذلك سيشر قريباً.

نحن نريد ان نكون جميعنا شعراء، وما من أحد يتنازل أن يكون ناثراً وناثراً فحسب. فتلك منقصة في مكانته الابداعية ومنقصة في مطامحه: ناثر! ذلك يعني عنده انه ليس اديباً على

الاطلاق : وها هو بروس الذي لم يكتب سوى النثر يقف في أعلى
مرتبة من المراتب الابداعية وتستطيع اذا كنت قارئاً شغوفاً ملاحقاً
ملحاحاً ان تستخرج من نثره الفائق الجودة شعراً من كل فقرة كتبها ،
وهنا اخطأتُ مرة أخرى اذ قلت تستطيع انت ان تستخرج ،
والصحيح أن الشعر الكامن في نثره يخرج بذاته كما تخرج مياه الينابيع
وليس عليك الا ان تمد يدك وتشرب .
نحن ننظر اليوم إلى النثر نظرةً شذراء كأنه العيب ولا نتذكر ان
الذين بنوا الحضارة ناثرون في غالبيتهم : الجاحظ ، ابن المقفع ، ابن
العميد ، الغزالي ، الفارابي ، التوحيدي ، المتصوفة العرب والمسلمون
(مع توكيدهم على الجانب الشعري ذي المجانية أحياناً وهذا بحث
يطول وفيه آراء) وغيرهم عندنا ، أما ناثرو حضارات العالم الأخرى
فهم أمثال افلاطون وارسطو ومونتاني وباسكال وديكارت وبيكون
وستندال وفلوبير وجيد وماكولي ولي هنت وهازلت ورسكين
وتولستوي ودوستويفسكي وتشيفوف وغيرهم عشرات بل مئات وقد
كتبوا النثر الذي خلق الفكر والحساسية الحقة فصار الناس يستطيعون
الكتابة . وأنا ادعي اننا اليوم نتعذر علينا الكتابة : الكتابة تحتاج إلى
فكر وصياغة وعقلانية وشعور ونحن نلجأ إلى الشعر مستعينين بالغريزة
وحدها لعلها تدخلنا من باب سري إلى عالم لا نعرفه ولا نستطيع
معرفته لو رأيناه أو شكّلنا معالمة وحدوده في تهدجاتنا الشعرية الكاذبة
لدى كثير منا (وأنا هنا استثني الشعراء الذين هم شعراء) .

هل لي ان أقول في هذه المقدمة انني اتوقع ثورة في كتابتنا
النثرية الحديثة بعد اتصالنا بكتابة بروسث مثلما حدثت ثورة وجودية
في مشاعرنا وكتابتنا واشعارنا في نهاية الاربعينات وفي الخمسينات بعد
قراءة ما تُرجم من الادب الوجودي ومثلما حدثت ثورة في كتابتنا
عندما قرأ بعضنا (وسمع البعض الاخر) بتيار الوعي لدى جيمس
جويس وغيره؟.

ولكن المهم كيف يترجم بروسث. كيف توضع هذه الفقرات
الطوال التي يقول عنها النقاد انها «الجميل الافعوانية المُلْتَفَّة على
نفسها» في اطار عربي سليم؟ لو تم ذلك، واعتقد انه يجري الآن من
قبل مترجم محترم جداً هو الدكتور الياس بديوي وان لم اقرأ ترجمته
بعد لبدأت لدينا تبشير الثورة النثرية الجديدة التي اتجاسر فاتناً بها.

في هذا الكتاب القصير حول بروسث (وهو بين ألوف الكتب
والمقالات حوله) اشارات عديدة للرواية العملاقة. واود ان ابين هنا
أن هذه الرواية مكونة من الأقسام التالية :

١ - طريق سوان أو من عند سوان.

٢ - تحت ظل الصبايا المزهرات.

٣ - طريق غيرمانت (أو جانب غيرمانت).

٤ - سدوم وعمورة.

٥ - الاسيرة (أو السجينة) .

٦ - البيرتين التي اختفت .

٧ - الزمان المستعاد .

وكل قسم من هذه الأقسام يقع في مئات عديدة من الصفحات . ولا بد ان أضيف هنا ان رواية بروسست بكليتها قد أسيء فهمها من قبل الناس فظنّ كثيرون انها جمل وأقوال وشخصيات مبعثرة ، ولكن الرأي الذي أصبح سائداً الآن انها على ضخامتها بقاء معماري ، أو ما يشبه كاتدرائية كبيرة ، أحسن بروسست تشييدها وتنظيم ابعادها احساناً اثار دهشة النقاد منذ أكثر من عشرين عاماً ، ذلك انه حتى أي . ام . فورستر ، ذلك الكاتب الحساس والناقد الذواقه اساء فهم الرواية في كتابه «وجهات الرواية» الذي نشره في أوائل الثلاثينات أو نهاية العشرينات فظن ان رواية بروسست شيء مفكك غير مترابط فيه الكثير من الحشو . والحقيقة المدركة الآن ان الحشو قليل جداً في هذا الكلام الكثير جداً ، وان الرواية مترابطة في جميع اجزائها واقسامها . وفي الكتاب الذي ترجمته انا عن الناقدة جيرمين بريه وعنوانه «مارسيل بروسست والتخلص من الزمن» ونشر في العراق إبانة واضحة بشأن هذه النقاط بالذات اضافة إلى كونه نقداً مستفيضاً لامور أخرى في هذه الرواية التي يقول عنها جان عمروش (بين اخرين منهم كاتب هذا الكتاب) انها كون .

لا يسعني هنا أن أُلخص الرواية وهناك تلخيصات كثيرة لها ، وبعد قراءتي لها مرتين اثنتين احتاج لقراءتها مرة أخرى كي اتعرف تفاصيلها من جديد ولكنني أعود إلى صفحاتها مراراً من أجل التواصل مع فن اللغة ، مع أسلوب القول ، فأنا لمتعة وادراكاً يشابهان ما تناولهما حين نقرأ القصائد المدهشة مراراً وتكراراً مثل «القارب السكران» لرامبو أو «الأرض الخراب» لاليوت وقصائد المتنبي والمعري العظمى والمعلقات وغير تلك وهذه من معجزات القول .

وتلخيص هذه الرواية بوصفها احداثاً قد يختصر حتى يصل إلى عشر صفحات أو عشرين صفحة ذلك لان الاحداث فيها قليلة ولكن ما يجعلها على هذه الضخامة هو الهوس المتأني الذي يبدية بروسست في تحليل التفاصيل والسير بها إلى نهايات غير متوقعة . وكما جاء في هذا الكتاب فان حفلة واحدة بين كثير من الحفلات الأخرى فيه تنال ما يقرب من مائتين وسبعين صفحة لوصفها وتحليلها والنفاذ إلى الشخصيات الحاضرة فيها

وفي هذه الرواية فنون وحضارات وعلاقات بشرية يتناولها بروسست تناول العالم الذي هو شاعر ورجل مجتمع ومراقب ومشارك في وقت واحد . ووجهات النظر تتغير كما يحدث في القاعات المملأى بالمرايا ويجري انعكاس كل شيء على كل شيء آخر وأثر كل شخص

على كل شخص بحيث يخلق بروس متاهات لا حصر لها والناس فيها ليسوا ما هم كما يبدوون للنظرة الأولى وقد يتحولون تحولات مثيرة للبصر مع محاولتهم الكوميديّة أحياناً ان يكونوا ثابتين ذوي هويات نهائية وهي محاولة كثيراً ما تكون مخففة لانها ضد الطبيعة كما يفهمها بروس. والشيء الذي حير النقاد ايما حيرة هو تحليل بروس لاشد العلاقات البشرية تغيراً وإيلاًماً وبعثاً على البهجة واللوعة والالتحام المستحيل وهذه العلاقة هي الحب واذا اتبعنا تحليل عدد من النقاد لدراسة بروس للحب لوجب ان نقر بان هذا الكاتب من أهم فلاسفة الحب. وتلخيص فلسفة بروس في الحب هو انه يستند على ما هو غير موجود أي على العدم والعدم هو الذي يخلقه ويوجده. وتفسير ذلك تفسيراً أوضح هو أن الحب يعتمد على عدم الامتلاك ويجعله الغياب متحفزاً حاراً كما ان الحضور ينهيه واعتماده على الغياب وعلى عدم الامتلاك يجعله معتمداً على عدم وهذا ما يجعله مساوياً للعدم فالحب في نظر بروس وهم ولكنه وهم له وجود حقيقي وبالمناسبة فان كل الأمور الأخرى في نظر بروس أوهام ولكنها أوهام حقيقية وكل الحقائق تميل إلى ان تكون أوهاماً حسب الوجهة التي ينظر منها إلى هذه الحقائق ووفقاً لتطور هذه الحقائق في مسار الزمان. فالزمان يبرج الأشياء والأشخاص ويمسخهم ولا خلاص منه الا بالذاكرة اللاإرادية والفن فهما وحدهما يعلوان على الزمان وفي هذا الكتاب شرح جيد لهذه الفكرة لاسيما الذاكرة اللاإرادية.

وفلسفة بروسـت في مشكلة الزمان تشكـل جانباً كبيراً من هذه الرواية غير انـها ليست فلسفة تؤدي اداءً فلسفياً مثل المحاضرات الفلسفية بل هي انصهار عضوي وتناسج وتواشج في دواخل الشخصيات والأماكن والأبعاد وذلك ما يجعل هذه الرواية رواية وليست بحثاً مطولاً في أمور الفكر الخالص. كل ما ذكرته انفاً من تغيير الأشياء وتغيير وجهات النظر وفلسفة الحب والانعكاسات الشبيهة بانعكاسات المرايا والفرق في التفاصيل واستنزاف ما فيها من تكوين شعري أو غير شعري، كل ذلك قد أثر في الرواية الحديثة تأثيراً لا حدود له بدرجات متفاوتة لدى كل كاتب متأثر بناحية من نواحي الجو الذي ابتدعه بروسـت ابتداءً ولكن أحداً لم يستطع مجاراته فيه حتى الآن.

هناك نظرية بروسـت التي مفادها أن الخلاص يكمن في الفن وشرحها يطيل هذه المقدمة اطالة شديدة. وخلاصة هذه الفكرة ان الفن هو الحرية الكبرى وهو الذي يساعدنا على الخروج من الذات والتواصل مع الموجودات والأشخاص والعوالم الأخرى.

والفن يزيح عنا العقم وسوء الفهم والوحدة ونحيبات العلاقات البشرية ونحن نلاقي كل هذه اللوعات في الحب وكل حب في نظر بروسـت خائب ويحمل من المرض أكثر مما يحمل من الصحة والفن وحده قادر على خلق نفوسنا خلقاً يعلو بها على الخيبة بل يجعل

الحديث عن الخيبة ذاته شيئاً رفيعاً كما يجعل تسجيل حتى القبح نفسه عملاً من أعمال الجمال وذلك ما برهن عليه بروسست كما برهن عليه الفن التشكيلي الحديث برمته . والفن نوعان : تذوقه مثلما تذوقه سوان دون أن يكون هو نفسه خلاقاً والنوع الثاني أو المرحلة التي تلو على ذلك ان يكون المرء مبدعاً وذلك ما سيفعله راوي الرواية مارسيل بعد خيبات لا تحصى وإيمان متكرر بأنه ليس فناناً وان الفن كذبة . وحينما يقرر مارسيل في نهاية الرواية ان يسجل خيباته في رواية يكون قد كتب هذه الرواية التي بين ايدينا ، فهو لن يكتب في المستقبل بل كل ما كتبه هو نفسه الذي كان سيكتبه في المستقبل وحين يجد انه قادر على أن يكون كاتباً وسيكون كاتباً في النهاية انما كان كاتباً حقيقياً منذ البداية وهذه البراعة التقنية الفذة التي أبدتها بروسست هنا نالت من النقاد اندهاشاً قل نظيره . تبقى مشكلة تطابق الهوية بين الكاتب مارسيل بروسست وبين راوي الرواية الذي اسمه مارسيل . يقول انجوس ويلسون وغيره انه تطابق خداع (مثل أمور كثيرة في هذه الرواية السحرية العجيبة) فالكاتب مارسيل بروسست يعلم مقدماً ان راوي الرواية كاتب فنان وان ما يقوله هو الرواية ذاتها ولكن فن الاخفاء الذي برع فيه بروسست جعله يخفي علينا ان الراوي يعلم انه كاتب يكتب هذه الرواية بالذات وجعله يفقد الثقة بنفسه وبقدرته على الكتابة كما يفقد الثقة يجدوى الكتابة نفسها . وفي حفلة آل غيرمانت الاخيرة أي في القسم الهائي المدعو بالزمان المستعاد يدرك

ادراكاً واضحاً ان مهمته هو ان يكون كاتباً وانه سيسجل ما يرى ولكنه سبق له ان سجله كله في ألوف الصفحات الأولى وكان بروس يعاونه في ذلك مراقباً حيناً ومشاركاً حيناً آخر. وتأثير هذا التكتيك على الرواية الحديثة عظيم جداً. فالكتاب الحديثون يعلمون ويجعلون ابطالهم لا تعلم انهم يعلمون ما يجري وما يجري يصير معلوماً لابطالهم بطريقة الاخفاء والعلانية واللعب بالاحداث والحوار. وقد يعكسون الآية فتكون شخصهم عالمة بما لا يعلمون هم به من مجريات وتتخذ مسارات احداثهم وجهات لم يكونوا يعرفونها وهم كتابها.

هناك مئات الأمور الأخرى التي تحتاج إلى إيانة ولكن هذه المقدمة لا تسمح بها كما أن كتاباً واحداً كالذي تقدمه لا يأتي عليها كلها فهو يتناول جوانب معينة من هذه الرواية ولا بد من قراءة عدد كبير من كتب النقد الأخرى لزيادة فهم مغالتي هذه الرواية المطلسة ثم لا بد من قراءة الرواية نفسها فهي المفتاح الرئيسي لكل شيء ثم ينبغي قراءة النقد الذي كتبه بروس الذي هو ليس بالقليل والنقد الذي كتب حول بروس كما يجب قراءة شيء من مراسلاته التي يفصح فيها عما يريد ومراسلاته قد اتسعت بالاكشافات المتعددة حتى اصبحت مجموعة مجلدات. كان جيمس جويس يقول «ان على المرء ان يقف حياته على قراءة كتي كي يفهمها» (وهي أربعة اذا استبعدنا شعره القليل ومسرحيته الوحيدة) ولكن بروس لم يقل شيئاً متكبراً

مثل هذا القول إلا أن جزءاً كبيراً من حياة المرء ينبغي أن ينفق في كون بروسست أو لنقل عالمه كي يستطيع أن يحيا شيئاً من الزمان في وهاده ووديانه وهضابه وجباله ويرتقيها متفياً الظل هنا وسابحاً في ماء بحيرة هناك ومتحدثاً إلى شخصية فذة تقف على مبعدة بين الصحور أو شخصية مضحكة تحولت بفعل عمل الساحر الذي هو بروسست إلى كائن فخم رزين محترم أو شخصية تندمج في جمهرة الحفلات الكثار التي يقيمها بروسست في روايته كأنها أيام الحشر. ولهذا فان المستعجلين لا يميلون إلى بروسست.

لبروسست مكانة عالية في عالم الكتابة ينبغي الصعود إليها من غير تردد ولن يعود المرء من زيارته دون هدايا لا يستطيع حملها ولكن ما يخفف الجهد ان طريق الزول ايسر من الصعود^(١).

نجيب المانع

(١) احب ان اضيف ان من بين كتاب الفقرة العظام (لا الحملة) في العصر الحديث الروائي الغزير الانتاج هنري جيمس المتوفى سنة ١٩١٦ وهو يختلف عن بروسست في المزاج والمعالجة والاخلاقية والشخصيات الا انه يتفق معه في طول النفس الذي تستوجهه كتابة الفقرة المستأنية المحيطية الابعاد. وهنري جيمس في اعماله الأخيرة يصل بفن كتابة الفقرة الافغوانية حدوداً لا تصدق.

١ - الطريقان

«كل شيء انما هو مضاعفٌ على الأقل»: «البيتين التي اختفت».
(بروست)

رواية «بحثاً عن زمان مفقود» أكثر من رواية ، فهي عمل تتحول فيه حياة شخص واحد إلى تركيبة من الأساطير بكل ما تنطوي عليه من آلهة وشعائر دينية وقوانين أخلاقية . وهي بوصفها رؤيا كلية لا تحاول أن تستند على أي نظام آخر خارج تكوينها ليدعمها . فالأمر كما لو أن دانتى قد شرع يكتب الفردوس والمظهر مستخدماً حقائق وجوده هو بالذات لا غير من دون الإشارة إلى المسيحية . ومارسيل ، راوي الرواية ، له من شخصية سوان ما يقابل شخصية فيرجيل لدى دانتى . إلا أن معنى سوان قد خلقه بروسست فهو ليس تاريخياً . نحن مع بروسست أمام كائن فريد - إذ ليس هو شخصاً يدون حقيقة خلقها الله ولكنه شخص هو خالق بذاته . هناك روائيون آخرون يصفون أو يخترعون عوالم ، أما رواية «بحثاً عن زمان مفقود» فهي كون كامل خلقه وفسره مارسيل بروسست .

هي حكاية تتناول كيف أصبح صبي صغير كاتباً . وهذا هو التقرير البسيط الأول والأخير الذي يستطيع قوله بحقها . أما التعريف الأصدق فهو أشد تعقيداً إلى حد يكاد يكون مستحيلاً : ذلك أن

هذه الرواية هي سيرةٌ روائيٌ كتبها بطلها الذي قرَّرَ أن يكتب روايةً بدلاً من سيرةٍ ذاتيةٍ ، وروايته الوحيدة هي السيرة التي يكتبها . وهي كتاب يظهر فيه أناس حقيقيون وأشياء فعلية ومؤسسات ولكن هذه كلها تلجأ إلى الخداع لتصل إلى الحقيقة كما يحدث في قصص الجنيات الطفلية ، فبحثاً عن زمان مفقود إنما هي بيت من المرايا . المشاهد يُحطط لها والأحداث تُجري . وهي إذ تشبه الرواية فليست مما اعتاد الفرنسيون أن يطلقوا عليه اسم الرواية (ROMAN) ولا ما يدعو الانكليز بالحكاية (STORY) ثم إنها تضم على نحو فريد خصائص الملحمة والقصيدة الغنائية معاً . وعلى الرغم من أن أشخاصها ينتهون أبطالاً فإنها مجاز خالص . وهي الملحمة الأولى التي كتبت في التاريخ تجري معاركها في الداخل على الأغلب ، ومع ذلك فإن هذه المعارك ليست سوى أحداث صغرى في قصيدة هائلة الضخامة . وقد وضع بروسست كل شيء كان يعرفه فيها - وهي غلطة يرتكبها الكتّاب الهواة والكتّاب العظام جداً . وراوي رواية بروسست يدعى مارسيل ولكنه ليس مارسيل بروسست . ومن هنا يبدأ الخداع .

في التعقيد الأولي إذ يكون كل من مؤلف «بحثاً عن زمان مفقود» وراوي الرواية يحمل اسماً واحداً هو مارسيل يبدأ بروسست في عملية مزج المظهر مع الحقيقة وذلك ابتغاء فصلها في نهاية المطاف . وهذه المضاعفة في الاسمين تجعلنا واعين باننا نقرأ رواية مؤسسة على

الواقع الفعلي ثم هي تنذرنا في الوقت نفسه بأن المظاهر قد تكون خداعة. وهذا الازدواج الذي يربط ضمير «الأنا» في الكتاب مع ضمير «الأنا» الذي يحمله المؤلف وهو في الوقت نفسه ازدواج يفصل هذين الضميرين أحدهما عن الآخر، إنما هو ازدواج يوحي بشيعة (موضوع) الرواية: فليس موضوعها أقل من تخلص الذات من نسيان الزمان. فهناك «أنا» تريد أن تُنقذَ. وهناك «أنا» تقوم بفعل الانقاذ. وعلى قدر ما يقوم أي منها بأداء دوره أداءً ناجحاً، فإن «مارسيل» راوي رواية بروسست يحجب نفسه على نحو أكثر اقتداراً من أي اسم يمكن له الاحتجاب. ومارسيل «المتخيل» لا يصير واعياً بحاجته إلى الخلاص إلا عندما يتحول إلى مارسيل الذي خلقه. وأنه في عملية هذا الخلق يحدث الخلاص. فهنا استراتيجية بالغة الصعوبة ولكنها في النهاية الأخيرة على درجة قصوى من الخطورة والأهمية. وإبان إنشاء هذا الازدواج بموضوع الرواية (ثيمتها) فإن ازدواجية أخرى تصير الوسيلة البنائية الأساسية للكتاب.

عندما كان مارسيل صبيّاً كان ينفق عطلات الفصح في بيت عمته ليوني الريفي في كومبراي. وكان بيتها على نحو يجعل الأبواب المتقابلة فيه تُقضي إلى واحدٍ من «الطريقين» فهناك باب يقود إلى حيث يوجد بيت سوان في تانسونفيل (TANSONVILLE) حيث

رأى مارسيل ابنة سوان جيلبرت (GILBERTE) لأول مرة وكان كل منهما حَدَثًا غَضًّا. أما الباب الثاني المقابل له فهو طريق آل غيرمانت (GUERMANTES) مقر أسرة غيرمانت ، سادة كومبراي الاقطاعيين والانحاء المجاورة لها منذ القرون الوسطى. وطريق سوان الذي هو طريق ميريكليز (MESEGLISE) سهل أما طريق غيرمانت فهو أرض يتخللها نهر. وكل من هذين الطريقين حقيقي ولكنهما يشتركان في أمر واحد هو تصعيدهما إلى مثال كان. بحكم نظام الزمان الغريب الذي وضعه بروسست لروايته ، نتاحاً للذاكرة والتوقع اذ يعملان معاً.

«... خلال صباي كله ، إذا كانت ميزيكليز بعيدة المنال كالأفق الذي يظل خفياً عن البصر مهما أبعد الانسان في سيره. مختفية في طوايا الريف الذي لم يعد يحمل أدنى مشابهة لريف كومبراي والمحيط بها فان ناحية غيرمانت من الجهة الأخرى لم تكن تعني أكثر من هدف نهائي ، هدف أقرب إلى أن يكون مثالاً منه حقيقياً ، وطريق غيرمانت نوع من التعابير الجغرافية التجريدية مثل القطب الشمالي أو خط الاستواء. وهكذا فانه من أجل اتخاذ «طريق غيرمانت» ابتغاء الوصول إلى ميزيكليز أو العكس كان يبدو لي عملاً في مثل سخف التوجه شرقاً من أجل الوصول إلى الغرب. ومنذ أن كان والدي يتحدث على الدوام عن طريق ميزيكليز بوصفه ينطوي

على امتع مشاهد سمنية رآها في أي مكان وعن طريق غيرمانت بوصفه ممثلاً أروع تمثيل لمشهد نهري ، منذ ذلك الوقت اسبغتُ عليها كليهما ، وقد أدركتهما على هذا النحو ، أي على انها كيانات متمايزان ، ذلك التماسك وتلك الوحدة ، اللذين لا يختص بهما سوى الأمور التي يخلقها العقل ... وضعت بينهما ، على نحو أشد وضوحاً من المسافة المقاسة بالكيلومترات والأمتار والسنتيمترات ، وهي ما كان يفصل أحدهما عن الآخر ، المسافة الموجودة بين جانبي عقلي ، الذي كنت معتاداً على التفكير فيها به ، مسافة هي إحدى مسافات الفكر التي لا يصنع الزمان سوى اطالتها ، تلك المسافة التي تفصل بين الأشياء بعضها عن بعض على نحو لا رجعة فيه ، واضحةً إياها على مستويات مختلفة إلى الأبد» .

(طريق سوان)

ان كلمة طريق (Way) باللغة الانكليزية مثل عبارة (Du cote) بالفرنسية ذات معنيين مزدوجين: فهي تعني ، من جهة ، اتجاهاً أو تقدماً ، أو رحلة ، ومن جهة أخرى تعني وجهة أو اسلوباً أو طريقة . فطريقا «سوان» و«غيرمانت» ، هما مَحَجَّتَان وموضعان ثم هما اسلوبان في الحياة أيضاً .

في سياق الرواية نرى زمرتين من الشخصوص وتركيبتين من «الحكايات» تتصل بكلٍ من هذين الطريقين . فالأول ، طريق

ميزيكليز (أو سوان) يسيطر عليه سوان ، الابن الثري لسمسار يهودي يعمل في تجارة الأسهم المالية . وسوان هذا حساس هاو للفنون ورجل ذو اناقة في اتباع الذوق الأحدث ثم هو على علاقة حميمة مع أفراد من الأسر الملكية ومع الارستقراطيين. أما الطريق الثاني ، طريق غيرمانت ، فهو عالم دوقة غيرمانت وفي النهاية عالم عضوين آخرين في هذه الأسرة : البارون دي شارلو ، ابن عم الدوقة وروبير دي سان لو ، ابن أخيها . وأسرة غيرمانت هي الارستقراطية بقضها وقضيضها ، وفي كثير من الأحوال يكون أعضاء هذه الأسرة ، نتيجة الولادة أو ميراث الألقاب ، أعلى في الرتبة الاجتماعية من ملوك في أوروبا .

يصير هذان الطريقان ، بمضي الزمان ، رؤيتين متمايزتين لامكانيات الحياة . فالأولى رؤية حياتية (بيولوجية) وهي الحب . أما الثانية فهي رؤية اجتماعية مدارها المجتمع . وكل من هاتين تقع تحت سطوة واحد من «الهي» صبا مارسيل المتمايزين . طريق سوان هو طريق الحب ، وطريق الدوقة دي غيرمانت هو طريق المجتمع . وتهجين النوع بينهما معقد على نحو بالغ الثراء ولكنها يدركها مارسيل صبياً - ويصيران ثيمتين في الكتاب - يدركها إيان ذاك على انها قوتان جليتان للحياة .

كما يحدث في غالبية الروايات ، تتطور هذه الامكانيات عبر

الكشف التدريجي للشخصيات ومن خلال أفعال الشخصيات المتشابكة المتلاحمة فيما بينها. ولكن لا تشبه غالبية الروايات في أن كلا من هذين الطريقتين ينتظم مع مجازات رئيسية تتكاثر بينما تتقدم الرواية في مسيرتها. فالحب، الثيمة البيولوجية، ينطوي عليه مجاز الحديقة مع الصور التي يشتمل عليها من ازهار وماء. أما الثيمة الاجتماعية فتجد تجسيدها في مفهوم «الحفلة» بمعناها الحرفي أي جمع أناس في مكانٍ معاً. وكذلك بمعناها السياسي، أي زمرة من الناس ترتبط معاً برباط مصالحها المشتركة. أو زمرة من الناس ألزمت نفسها بفكرة ثابتة (idée fixe).

وهكذا فإن قضية درايفوس، وهي الفضيحة السياسية الرئيسة في «بحثاً عن زمان مفقود» يمكن النظر إليها بالمعنى عيه على أنها سهرة ليلية لدى الأميرة دي غيرمانت، فهنا أخلاقية مُبطنة تتكشف عبر سلوك المشاركين في كلتا الحالتين.

في «افتتاحية» طريق سوان يقدم بيت العمة ليوني الحديقة الأولى وفي الوقت نفسه يقدم الحفلة الأولى - ذلك أن أسرة مارسيل يقيمون مأدبة عشاء يكون فيها سوان الضيف الوحيد. ويتلو مأدبة العشاء هذه سلسلة من الحفلات والدعوات تقع فيها غالبية الحياة الاجتماعية في رواية بروسث ونشاطاتها. ويضع بروسث هذه المجازات والأفكار في «افتتاحيته» بنفس الطريقة التي يزرع فيها فاغزر

ألحانه الدالة المعادة (LEITMOTIFS) لأوبراه تريستان وايزولده . واستخدام بروسست لكلمة «افتتاحية» هو أكثر من مواضعة أدبية خالصة . ذلك انه اختيار لطريقة مقصودة قصداً . فاننا ندخل معه إلى واحدة من كبريات الأوبرات في الأدب ، أوبرا فخمة يكون التركيب الموسيقي فيها ، أي الاعلان والتطوير واعادة الألحان (الثيمات) لاعباً دوراً خطيراً في مثل أهمية الأحداث .

وهناك طريق ثالث ولكننا لن نعرفه حتى نكون قد وصلنا إلى نهاية «الزمان المستعاد» أي الجزء الأخير من رواية «بحثاً عن زمان مفقود» . انه طريق الفن ، الفن الذي يجري بناؤه بتمهل في اعادة خلق بروسست لثلاثة من الشخصوص الممثلين للفن : فانتى ، المؤلف الموسيقي وبيرغوب الروائى وايلستير الرسام . (هناك فنانون آخرون في عمل بروسست مثل الممثلين راشيل وبيرما ، وأوكتاف الذي كان شاباً غنياً غفلاً في بالبيك ثم صار بعدئذ مصمماً مسرحياً موهوباً ، وديشامبر عازف البيانو وموريل عازف الكمان . وليس أي واحد من هؤلاء فنناً خلاقاً بالمعنى الذي يكون معه كل من فانتى وبيرغوت وايلستير على الرغم - من انهم يشكلون نماذج عالية من أفكار بروسست شأن الفن في مجالات عدة . وبيرما بوجه خاص ، ذات أهمية لأن مارسيل يتعلم منها أن التمثيل العظيم ينطوي على كبت الشخصية واختفائها لا على استغلال الشخصية . أما موريل فله دور في الرواية أكبر أهمية من كونه عازفاً على الكمان على انه ما من شك

في كونه عازفاً رائعاً) ان راويتنا مارسيل ، هو الذي يظهر لنا العملية التي يتحول معها الانسحار بالحب والمجتمع إلى خيبة أمل وفقدان سحر ثم يتحول زوال الانسحار بدوره إلى فن .

هناك ازدواج آخر في رواية « بحثاً عن زمان مفقود » . ففي « الزمان المستعاد » يقدم مارسيل التعليق الآتي بشأن خطته الخاصة بالكتاب الذي هو على وشك كتابته :

« صرت قادراً على ابراز هيكل عام لمشروعي . فلم يفهمه أحد . حتى أولئك الذين يتعاطفون مع ادراكي للحقيقة التي كنت بعد حين أسعى لحفرها على صدغي هناوني على انني اكتشفتها بالميكروسكوب في حين انني على العكس من ذلك استخدمت التلسكوب من أجل التعرف على أشياء بعيدة ولكن كلا منها كان عالماً بذاته . فحيث كنت أسعى نحو قوانين شمولية عامة صرت متهماً بانني أحفر في أمور « هي الغاية في الصغر واللاأهمية . »

(الزمان المستعاد .)

في هذه القولة شيء من الموقف الدفاعي الذي لم يكن من خصائص بروسست . في الحقيقة يصل بروسست إلى « القوانين الشمولية » عبر ما هو « الغاية في الصغر واللاأهمية » وهو يستخدم ، مجازاً ، كلاً من الميكروسكوب والتلسكوب كأداتين للمعرفة والادراك .

ان كلا من الميكروسكوب والتلسكوب يشتركان معاً في ان فيها عدسات مكبرة. فالأول معنيٌ بما هو صغير إلى الحد الذي لا يُرى ، والثاني يتعامل مع ما هو بعيد إلى حد انه لا يُرى. وبهذا الاعتبار فالأول اداة للمكان أما الثاني فهو اداة للزمان - المكان. فعندما ننظر إلى الاميبا تحت الميكروسكوب فان ما هو صغير جداً لا يعدو ان يكبر فيُرى. ونحن نفترض ان هذه العملية يمكن ايقافها من أجل وصفها. وعندما ننظر إلى كوكب من خلال تلسكوب فان نظاماً تجريدياً من الهندسة لا بد أن يقوم بدوره من أجل أن يعطي ما نراه معنى ، ذلك ان الكوكب يقع على بعدٍ تحوّل معه إلى زمانٍ - زمانٍ لم يعد بالامكان قياسه بمعايير الوعي البشري مثل الدقائق والسنوات بل يقاس فقط بالسنوات الضوئية ، وهي مفهوم من مفاهيم العقل التجريدية التي لا تنشأ عن الحواس. فالوصف التجريبي في الميكروسكوب قد تحوّل في التلسكوب إلى تحليل حدسيّ. ففي الأول نقوم بملاحظة الظاهرات أما في الثاني فنحن نحاول أن نفهم القوانين التي تحكم الظاهرات.

يقدم بروسست لتمحيصنا عيّنةً بعد عيّنة تحت الميكروسكوب. وحالما نظن اننا ننظر أدق النظر وأقربه نجده يذكرنا بأن ما ننظر إليه ان لم يكن كاذباً تماماً فهو بالتأكيد جزئي. ونكون قد نسينا الزمان الذي يفعل فعله في تغيير العيّنة من تحت العدسة بمثل القسوة التي

يُغَيَّر معها المراقب نفسه. واذ تكون عيوننا لصيقة بفتحة الميكروسكوب فاننا لا نكاد نلاحظ أن تلسكوباً قد استدل مكانه.

ومثل جوهر المكان/الزمان الذي ننظر عبْرهُ إلى النجوم، فان السنوات المنسية المرتمية وراء السنوات اللامدركة التي تمتد أمام أية لحظة، تقوم كلها بالتأثير على نوعية تلك اللحظة على الرغم من أن الشخص الذي يقوم بفعل الادراك قد لا يكون واعياً لذلك التأثير عند وقوعه. والعملية لا يستطيع ايقافها إلا في الموت. وحتى في الموت فانها تستمر في اجراء التفسخ المادي وذلك لأنه حتى الموتى يقدرّون ان يُحدثوا تغييرات في الاحياء. ويحاول بروسست أن يقوم بهذين العاملين في وقت واحد: أي ايقاف اللحظة وإراءتنا اللحظة وهي تتسارع من أجل تحديد طابعها أو مناقضة نفسها أو حتى من أجل إلغاء نفسها. وليس هناك من واقعة أو ظاهرة هي من الضالة والصغر لدى بروسست بحيث لا تستحق التمحيص عمقاً، ومع ذلك فان كلاً من هذه التمحيصات قد وضع في بناء هو من السعة، عندما يرى من زاوية على هذا الشكل من انعدام الزمان، بحيث ان ما كان يبدو لأول وهلة نظرة عين دودة إلى الواقع يبرهن في النهاية على انه وصول أخاذ لمنظور الصورة في أعماقها القصوى. ومثل فعل عدسة التقريب والتباعد في الكاميرا فاننا نبدأ بأن نكون في غاية القرب من الموضوع فنجد ان مجال الرؤية يزداد في العمق والمسافة

والمعنى . ان أثر الميكروسكوب/التلسكوب نسبيٌ على نحو متفرد ،
ذلك انه مهما كَبُرَ الشكل الذي يظهر به الشيء الصغير فانه يظل على
الدوام محافظاً على تناسب مع المسافة .

لدينا في عمل بروست مجازان شبيهان بذلك يمكن تطبيقهما على
الميكروسكوب والتلسكوب . فالفانوس السحري الذي كان في صبا
مارسيل يشبه الميكروسكوب يكبر الصورة التي يعرضها . اما النوافذ
فهي مشابهة للتلسكوب . وعلى الرغم من انه لا يحدث خلال النوافذ
تكبير مادي فان معنى ما يرى عبرها من قبل مشاهدٍ معين يقاسُ
بنسبة مضبوطة مع البعد السيكلوجي للذي ينظر إلى المشهد . فمشهد
الاغواء الذي يقع بين الأنسة فانتى وصديقتها اللامسماة ، وقد رآه
مارسيل عبر النافذة في مونجوفان يحمل معنى خاصاً له . وهذا المعنى
لا يصير ظاهراً إلا عندما نخطُ مثلاً يصله بمشهد قد سبقه في الزمان
كما يصله بمشهد آخر لاحقٍ به . فالمشهد الأسبق هو غرفة كومبراي
التي تمتنع فيها أم مارسيل عن منحه قبة ما قبل النوم . أما المشهد
المقبل فهو عندما يكون في القطار عائداً من راسبيلير مع البيرتين واذ
تدع هذه على نحو بريء مارسيل يعلم لأول مرة ان صديقةَ الأنسة
فانتى هي أيضاً صديقتها الحميمة التي «كانت لي امّاً وأختاً والتي
أمضيت معها أسعد سنوات حياتي في تريست وهي التي بسبب ذلك
أتوقع ان أصبحها في مدى بضعة أسابيع في شيربورغ ، حيث سنشرع

بسفراتنا معاً... ثم انني أعرف ابنة فانتى بصورة تكاد تكون مثل معرفتي لها.. (سدوم وعامورة) انه من الطريف ان نذكر ان قولة البيرتين التي تبعث إلى الحياة بتجاريب ماضية لدى مارسيل وفي الوقت نفسه تنذر بتجاريب أخرى في المستقبل تحمل بنفسها تهديداً ماضياً وتهديداً مقبلاً «... التي أمضيتُ معها...» ثم «التي أتوقع أن أصبحها» في المثلث المتخيل الذي يصل هذه المشاهد الثلاثة - الغرفة في كومبراي ، ووافذة مونجوفان والقطار بين راسبيلير وباليك - كل راوية منه تعتمد على الزاويتين الأخريين.

كان ردُّ فعل مارسيل لما قالته البيرتين شديد الحِدَّة وبعد ان كان قرَّر هجرها نراه يتراجع تراجعاً قوياً فيعزم على الزواج منها. واننا في هذه اللحظة ندرك ان هناك شيئاً مغلوطاً في كيان راوينا. فهو أكثر من شاب عصبي حساس ، إذ انه إلى ذلك قاصر القدرة عاطفياً. وقراره هذا يجعل من الضروري اعادة فحص المعنى الحقيقي لكل من الغرفة في كومبراي ومشهد مونجوفان ، ويصير معناهما في اطار استعادة الماضي ، متّضحاً في العذاب الذي يسببه له ما قالته البيرتين. هذا وان أهمية المشهدين تتحول مرة أخرى عندما نعلم ان صديقة الأنسة فانتى غير المسماة هي المسؤولة عن انقاذ سباعية فانتى الموسيقية من النسيان. ولمشهد مونجوفان نتائج أخرى ولكن يكفي لهذه اللحظة أن نشير إلى ان ما كان أول الأمر مجرد حديثٍ وصفي يتطلب

الآن تفسيراً ، فـ «البالغ الصِغَر والأهمية» يقتضي له الآن تطبيقاً
لـ «لقوانين الشمولية العامة». ان حياتي مارسيل والبيرتين العاطفتين
تفردهما بوصفهما شخصين فردين ولكن القوانين العامة التي تحكم
الحيات العاطفية تحولهما إلى أنماط عمومية. ذلك أن تاريخ البيرتين
الشاذ يمتلك قوة احداث الأذى في مارسيل بسبب ان الشذوذ هو
على وجه الدقة ليس أمراً فردياً عارضاً. وقابلية مارسيل على العذاب
انما هي نتيجة تكوينه العاطفي الخاص وكذلك هي شكل من أشكال
العذاب الذي سبق لنا أن رأيناه مصوراً في الغيرة المستحكمة التي كان
سوان يشعر بها على أوديت.

مثل النجوم التي تبدو ساكنة ولكن مساراتها تقاس بالنسبة
لسرعة الأرض في دورانها ومكانها في الكون فكذلك شخص
بروست مُسَمَّرُون باللحظة ومتحركون بعلاقتها مع اللحظات الماضية
والمقبلة. ان نسبة الزمان تضيف بعداً للشخصية مثلاً تضيف ذلك
البعد في الطبيعة الفيزيائية. ويصور بروست هذا الأمر بسلسلة من
الكشوفات المتصادمة وقد اعثني بوضعها عناية تشابه القنبلة
الموقوتة - ففي الطبعة التي تشتمل على اثني عشر جزءاً للرواية ، اقتضى
لمارسيل خمسة أجزاء كي يكتشف ان شارلو هو من أسرة غيرمانت
واحتماج لجزئين آخرين كي يكتشف انه شاذ. والكشف لدى بروست
يزداد حدة بطول الزمان الذي يقتضينا لانتظاره وقوة الكشف ، على
الرغم من انها تبدو متزايدة عبر الاختلاف انما تتزايد بالفعل عبر

التأثر والمشاكلة . فما كان يبدو مختلفاً يصير نفس الشيء ، حالما يقوم الزمان بتلطيف العينة . وليست نصاعة العدسة ولا حدة البصر وراءها سوى أمور تافهة عند المقارنة مع فعل الزمان . والشخصية هي بطبيعتها متناقضة ذلك انها نتاج الزمان . والزمان في أية لحظة معطاة يبدو انه يلقي عليها عتمة . فبعد موت الأميرة دي غيرمانت يغلط بلوخ فيعتقد بأن مدام فيردوران - وهي أميرة غيرمانت الجديدة - انما هي الأميرة القديمة . وانها لغلطة مفهومة كل الفهم إبان ذلك الزمان ولكنها ليست في الزمان . وبوصفنا قراء تابعنا عملية تطورها فاننا نعلم حق العلم ان الأميرة دي غرمانت التي كانت حية يوماً ما هي ميتة الآن ، وبالنسبة لنا فان مدام فيردوران هي مدام فيردوران .

يستخدم بروسن طريقتين أخريين للابانة عن نسبة الزمان في علاقته مع الادراك ، هما التقرير المباشر بشأنه والتحويلات اللامباشرة في تركيب الرواية ذاتها . هناك نموذج كاشف عن ذلك يجمع كلا الطريقتين ويقع في تلك اللحظة اذ يكون بعد ان روى حكاية سوان وأوديت الغرامية - وقد حدثت في التاريخ قبل ولادة مارسيل - وقبل أن يعود لتناول الحكاية مرة أخرى في مجرى تسلسلها الزمني ، نجد الراوي يتحول فجأة إلى الزمان الحاضر . انه وهو رجل كهل الآن (وما أشد ما خدعنا إذ تصورناه كان طفلاً !) يذهب

عائداً إلى غابة بولونيا من أجل إعادة اقتناص الأيام التي كان يتمهل فيها هناك ابتغاء الحصول على لمحةٍ من أوديت :

«الحقيقة التي كنت أعرفها لم تعد موجودة الآن ، فقد صار كافياً أن مدام سوان لا تبدى للعين ، لابسـة ملابسها ذاتها في اللحظة ذاتها ، لكي يتغير الممشى المشجّر برمته . فالأماكن التي كنا نعرفها لا تخص سوى العالم الصغير من المكان الذي كنا نخط لها خرائط فيه من أجل راحتنا الخاصة . وليس واحد من هذه الأماكن أكثر من شطيرة رقيقة في السُّمك ، محفوظة بين الانطباعات القرية منها التي تشكل حياتنا في ذلك الوقت ، وإن تذكر أي شكل معين ليس سوى الأسف على لحظة معينة ، والبيوت والشوارع والماشي المشجرة هاربة ، وأسفاه ، كما تهرب السنون» .

(طريق سوان)

إذا كان هناك من ازدواجية في وجهة النظر في الرواية (مارسيل المراقب ومارسيل المراقب من قبل المؤلف) وازدواجية في تركيبها (الطريقان : ميزيكلير ، أي طريق سوان ، وطريق غيرمانت) وازدواجية في ثيمتها (موضوعها) (مشكلة الحقيقة التي يمكن ادراكها في الأبعاد المتقابلة للميكروسكوب والتلسكوب معاً ، في الحاضر وفي الخالد الدائم) فهناك أيضاً ازدواجية في مادة موضوعها في المفاهيم الجلية للوعي البشري . وهذا هو التمييز المهم الذي يقوم

به بروس ت بين «الاسم» و «المكان» أو بصورة أدق بين «الاسم» وبين «الشيء»، ذلك ان هذا التميز له دلالة في النهاية بالنسبة لكل شيء. ففي العالم البروستي ليس هناك من شيء هو كما يبدو لأول وهلة : فهناك الرؤية المسبقة التي تلتصق بمجرد أسماء الأمكنة والناس والأحداث. وهذه الرؤية الأولى سابقة للنطق وليست منطقية على الكلمة بما هي عليه بل على علاقتها بصوت الكلمة.

تكون الأسماء لدى الطفل أصواتاً سحريةً وهي تسبق مواضع الواقع ثم تمنحها هويتها ولا بد أن تكون هذه الأسماء بالضرورة أسماء الأمور القريبة إليه كل القرب : أسماء الشخصوس العائلية والمواد المنزلية والأمتعة الشخصية. (وهذا الانسجار الطفلي بالصوت يتكرر حينما يكون مارسيل بالغاً سنّ الرشد وذلك في وصفه لصيحات الباعة المتجولين في باريس ، وأسماء مواقف القطار على الزحافة الصغيرة التي تصل بالبيك بدوفيل والاهتمام بالأصول اللغوية لأسماء الأماكن والعناوين) وسحر الكلمة الصائتة وهي تعطي هوية لموضوع ما يتناسب تناسباً مباشراً مع البعد الذي يكون عليه الموضوع ذلك انه بتدخل الخيال يمكن تشكيل الموضوع وفقاً للصوت الذي يحمله اسمه بأي عدد من الطرق الغريبة إلى أقصى الحدود. وهكذا، على الرغم من ان ما كان الصبي مارسيل يحتاجه حاجة حادة هو قبلة امه المسائية فان كلمة «سوان» تحمل عنده سحراً أكثر مما تحمله كلمة

«أم». وسوان هو على مبعدة أكبر من الأم. فالفنتازيا والحدس والحلم يطعمها كلها ما هو معروف معرفة جزئية وما يُلمح لمحا خاطفاً وما يُسمع نصف سماع. الحاجة، وهي مادية ومباشرة، تكون أشد ايلاماً من أن تحمل سحراً كما انها لا صوت لها. أما الرغبة فهي اذ تكون عقلية وبعيدة، تنفتح لكل أنواع الاحتمالات. مدينتا البندقية وبارما يرنان بصوت كله أعماق اما فرانسواز فهي في المطبخ.

لا يكون الاحساس بالمكان احساساً متجرداً عن الهوى أبداً. فحيثما يوجد الانسان فهو هناك مقيم دائماً، وحيثما لا يوجد الانسان فالمكان الذي لا يوجد فيه تسبغ عليه الطرافة والعدوبة. وكل من الفكرتين خادعة. فالاحساس بالمكان لا يعدو ان يكون سابقاً للاحساس بالانحلاخ عن المكان والاضطراب عنه. فالامان في كومبراي انتج الغرام الذي في باليك أما غرفة النوم في باليك فقد انتجت إثارة البندقية. ذلك ان الحساسية هي مفتاح الاهتمام.

قبل ان يرى مارسيل باليك كان يتخيلها شاطئاً شمالياً تعصف فيه العواصف ويسوده الضباب والبرد وعلى حافته تنتصب كنيسة بنيت على الطراز الفارسي. وقد جاءت هذه الفكرة من سوان الذي يمثل لدى مارسيل نوعاً من وكلاء السفريات الشيعين إذ يضيفون على الأماكن الاجنبية فنتازيات الحنين الملتاع بدلاً من محدوديات الواقع الحقيقي. عندما يصل مارسيل إلى باليك يقوم بالحج إلى الكنيسة قبل

ا، يدخل المدينة ذاتها ، فيجدها في ساحة اعتيادية حدَّ الابتذال على نحو م كانت عليه كيسة كومبراي . وهناك لافتة عبر الشارع كتب عليها «بليارد» . أما باليك نفسها فهي منتجع على ساحل البحر صخاب الحياة فيه فندق كبير . فالواقع هنا يصارع الشاطئ الرابع الذي كان في الخيال ، وصورة الكنيسة الغربية ذات الطراز الفارسي . واذ اعاقته الرؤيا التي خلقها من جراء صوت الكلمات فقد فات مارسيل بعض الواقع المشهود أمامه . في تخوير بروس ينطق عنه . نرى الرسام ايلستير ، في مشهد متأخر من ذاك ، يشرح لبروست المسحوتات البارزة في كنيسة باليك مؤكداً وجود نحت فارسي اخفق مارسيل في رؤيته :

« ان بعض اجزائها شرقية تماماً ، وبعض رؤوس الأعمدة تنسخ نسخاً مضبوطاً أحد المواضيع الفارسية ولا يمكنك تسييه بوجود التقاليد الشرقية . لا بد ان النحات استنسخها من صندوق جلبه من الشرق بعض المكتشفين» .

(في ظل الصبايا المزهرات .)

فالمكان اذن واحد من أولى الأمور التي تستحث على التوقع وهو بهذا الوصف يشكل حجر الزاوية في هبوط الخيال . فهو لا يزيد على ان يكون رابطاً واحداً في سلسلة من الظروف المشابهة . ففكرة مارسيل بشأن اداء بيرما المسرحي في مأساة «فيدر» وكيف سيكون تختلف اختلافاً تاماً عن فكرته عندما رآها تمثل على المسرح . وحين

كان مارسيل يقف أمام لوحة الاعلان عن الممثلة والمسرحية نجده ينشئ بنفسه الاداء الذي هو ادائه للمسرحية لا اداء بيرما الفعلي . أما الشيء الحقيقي فيصدم توقعاته ، وقد اقتضى له مرور سنوات عديدة لكي يكتشف الطبيعة العبقريّة لدى بيرما . وعلى غرار ذلك نراه يصف جدول مواعيد القطار في « طريق سوان » على أنه « أشد الحكايات الرومانسية بعثا على النشوة في مكتبة العاشق » .

(طريق سوان)

لدى نهاية رواية بحثا عن زمان مفقود يرى مدام ساذيرا ، وهي احدى الجيران في كومبراي ، تظهر في فندق البندقية حيث يمكث مارسيل وامه . وعلى طاولة العشاء ، تكون مدام فيلاباريسي مع مسيو دي نوربوا الدبلوماسي ، وقد كانا عاشقين لسنوات ، يتناولان الطعام معاً . خلال صبا مدام ساذيرا كان ابوها قد حطم نفسه من أجل مدام فيلاباريسي . واذ كانت مدام ساذيرا تواقّة لرؤية هذه المخلوقة الجميلة التي من أجلها عانت عائلتها معاناة عظيمة فانها تطلب إلى مارسيل ان يشير لها على مدام فيلاباريسي التي لم تكن قد رأتها من قبل . ولكن ما تراه الآن هو امرأة عجوز ذابلة العود ضئيلة الحجم وقد اتلفت وجهها الاكريميا . فلا تصدق ان هذه الشخصية هي مدام فيلاباريسي ، إذ انها لا تستطيع إلا ان تتخيل مدام فيلاباريسي على انها دائمة الشباب خالدة الجمال ، قادرة على الدوام

ان تسبب الماء. ان مدام فيلاباريسي «الشيء» ومام فيلاباريسي «الاسم» قد صارا امرين منفصلين.

ولكن ما تزال هناك دورة أخرى للولب. فالعواطف قد تحدث خداعاً في المدركات. والزمان قد يحدث خداعاً في العواطف. اذا لم تكن مدام فيلاباريسي حقيقة قط في نظر مدام ساذيرا، التي لا تستطيع ان تتخيلها الا في حاضرٍ دائم، فكذلك لم تكن مدام فيلاباريسي الشابة محطمة القلوب في الماضي، حقيقة في نظر مارسيل أيضاً. وعندما يرى الوهم الخادع لدى مدام ساذيرا يفهم هو بدوره وهم الخادع. فكل منهما قد استغفله «الاسم» حتى اذا كانت حالات سوء فهمها تجيء من جهات متضادة في الزمان. هناك من الحقائق على قدر ما هنالك من المدركين، وإحدى خصائص الحقيقة التي يمكن لها على الدوام ان تؤخذ كأمر مسلم به هي انها لا يمكن ان تدرك ادراكاً صادقاً في أي نقطة من الزمان من غير معرفة بالماضي والمستقبل. ان نقاط الزمان مصطنعة وخداعة، وهي تُبَيَّنُ الوهم بان تلك النقاط حقيقة وتامة بذاتها.

يحاول بروسست الوصول إلى الحقيقة من ثلاث زوايا نظر في وقت واحد. زاوية الماضي وزاوية الحاضر والمستقبل. وبناء كتابه لا يمكن ان يكون مقصوداً به التتابع الزمني. فهو أقرب إلى ان يكون دائرياً حول المحور. فالراوي العائم وهو يحاول ان ينام اذ يعي على

نحو متمهل بالغرف المتنوعة والأماكن المختلفة التي عاش فيها من قبل
يمكن تشبيهه بالعنكبوت الموجود في مركز نسيج دائري ، ناسجاً عالماً
من وعيه الخاص . والنسيج اذ يكون مسبق الصنع في فكره ، يتيح
له ان يقفز من هذه النقطة إلى تلك في حدود محيط دائرة النسيج ،
فنراه يطير من المركز ثم يعود . والكتاب يتسع بصورة متلاحقة إلى
الخارج ثم إلى الأسفل وكل ذلك عبر ذاته هو . أو يمكننا ان نشبهه
بحصاة القيت في بركة فكل حادثة تقع لدى بروسست تتوسع إلى
أقصى مدار الدوائر التي تحدثها .

وانسحارات الماضي لا بد ان تكون دائماً مصدر هبوط خيال
في المستقبل ولكن الذاكرة وهي القوة التي تحافظ على الأشياء ،
يمكن لها ان تتدخل . والذاكرة وهي التي تقوم بتحنيط الانسحارات
الاصلية ، انما هي الطاقة الانسانية الوحيدة القادرة على غلبة تقدم
الزمان التقويمي والانتصار عليه بما لديها من براعة . والفن ، وهو
الذي يقوم بتحنيط الذاكرة ، انما هو المهنة الانسانية الوحيدة التي
يمكن بواسطتها تثبيت الزمان المستعاد من قبل الذاكرة تثبيتاً دائماً .

هاتان الوسيلتان المنقذتان ، تحنيط الانسحارات بواسطة
الذاكرة وتحنيط الذاكرة بواسطة الفن ، هما اللتان يقدم لهما بروسست
الاكبار والتقديس في عالم ليس فيه سواهما .

٢ - الحداثق

« انني الآن استطعت أن استتج من احابيل
الازهار وطرائقها استتاجاً له دلالة واثره في العنصر
اللاواعي برمته والكامن في عمل أدبي .. »
(سدوم وعامورة)

إذا شاء المرء ، كعالم من علماء النبات ، ان يبحث خلال « بحثاً عن زمان مفقود » عن الازهار فانه سيدهش ايما دهشة لحجم الباقية الكبيرة . فطريق سوان ريف من الليلج والزعرور البري ، والزعرور البري بصفة خاصة هو الذي سيكون الزهرة التي تذكر مارسيل بكومبراي . والنوع الوردي العذب منها يوجد في الطريق الى بيت سوان ، كما انها زهرة ديسية أيضاً فان النوع الأبيض منها لا يزّين كنيسة سانت هيلير في كومبراي خلال المهرجانات فحسب . بل « تنتظم فوق المذبح نفسه بحيث لا تكون منفصلة عن الاسرار التي تلعب هي دوراً في الاحتفال بها ، ملقية بين الشموع والأواني المقدسة انساقها من الاغصان » .

(طريق سوان)

أما طريق غيرمانت فهو مكسو بزنابق الماء وأزهار البنفسج . وصور هذه الازاهير ليست مقصودة للتزيين فقط ، ذلك ان الحدث الذي يفتح به طريق سوان يجري في حديقة ، وحول هذه الحديقة تبلور بقية الرواية شيئاً فشيئاً ، اذ كل ذكرى تضيء شيئاً من المكان هنا ، وشيئاً من الزمان هناك في وعي الراوي السائل حتى تكون كل

عناصره قد تجمدت وقويت. وهذه العملية التي يبدو عليها طابع الصدفة العجلة انما هي في الحقيقة مؤطرة باطار شديد المتانة والدقة. بينما يظهر كل من الشخصوص وتتبدى كل من الامكنة والثيمات، مضيفة شكلاً لبنيان الرواية وكثافة لتلوينها. يستجمع معمار الرواية قوته وعنفوانه. وشكل الرواية مجهول على نحو غامض لدينا أول الأمر، وكل طبقة رقيقة فيه تضاف إلى طبقة أخرى وتبنى عليها مكونة في النهاية صخرة صلبة. ومن الصعب أحياناً ان يتعرف المرء على شكل الصخرة، ذلك انها مخفية وراء ازاهير اشكالها مشيرة للصور وعطورها متسلطة.

مثلاً كان كعك المادلين المغموس بالشاي—وهذا هو نجد ذاته صورة لحديقة صغيرة لان الشاي يحتوي على ازهار الليمون المقوعة بالماء—هو الشراب السحري الذي ستطلق منه كومبراي برمتها. فكذلك تكون حديقة العمة ليوني التي كانت حقيقية في الأصل. الأرض المثالية والربيع الدائم لطفولة الراوي.

لدينا ابتداء «ثلاث حدائق» الأولى تلك الملحقة ببيت العمة ليوني، والثانية الزعرور البري على امتداد طريق ميزيكليز، والثالثة زنابق الماء والبنفسج التي تعطر نهر فيفون على امتداد طريق غيرمانت. وحول كل من هذه الحدائق الثلاث تتجمع الأسر الثلاث. اسرة

مارسيل واسرة سوان واسرة غيرمانت. وهذه الاسر هي كل كومراي ، وحول هذه الأرض السحرية التي يطرد منها الطفل بالطريقة التي طرد بها آدم من جنة عدن ولاسباب مشابهة- يبدأ كون بالاتساع ، وهو كون سحري في تجسده مثل الجنى الهارب من القنينة

ومهما يكن صغر حديقة العمة ليوني فانها مع ذلك تشتمل على الحثمانية^(١). ان طرق سوان لجرس بوابة الحديقة- وهو صوت سيظل يتردد خلال رواية بحثا عن زمان مفقود كلها- هذا الطرق يحمل معه صوت الكارثة إلى مارسيل. فهو يعني أنه سيرسل إلى فراشه مبكراً وان امه ستلغي قبلتها له قبل النوم ، تلك القبلة التي كان الطفل يجد فيها كل امه وهاءته. ومارسيل يحاول ان يرغم امه على ان تأتي لتقبيله بان يرسل لها ورقة بواسطة فرانسواز خادمة العمة ليوني المخلصة. واذ لا يجد جواباً لورقته فهو ينتظر مرتجفاً لدى أحد منعطفات السلم كي يوقفها عندما تمر. وكان جوابها السليبي- ذلك لانها بعد كل شيء مهتمة بأن «تشفيه» من اعتياده المرضي عليها- يقابله على نحو يبعث على الدهشة لوم والده لها اذ يرى ان مارسيل يتألم فيقترح عليها ان تمضي الليلة في غرفة الطفل. ومارسيل

(١) الجثمانية : هي الحديقة التي اعتقل بها المسيح قبل صلبه ، وهي ترمز إلى المكان المشؤوم.

يستسلم للنوم بينما تقرأ له أمه في رواية جورج صاند «فرانسوا لو ستامبي» .

هذا القصر، وهذه القبلة «اللاطوعية» تختتم قدر مارسيل «فالتوريط» العاطفي انما هو الصورة السالبة لتصوير فوتوغرافي وهي سيجري تحميضها مرات عديدة. ذلك ان مارسيل وقد خلص نفسه من قلق واحد انما اورث ذاته مصادر أخرى. ففي طريق خضوعه من جانب امه يتعلم مارسيل من غير وعي ان العذاب هو الوسيلة التي يمكن له بها ان يحب (بفتح الحاء) وان الحب، ان اعطي مرة من غير عناء ولا مقابل، يمكن ان يعاد طلبه. فاذا كان مارسيل عنيد الارادة فانه قد سمح لنفسه، وهذا أمر يوحى بالتناقض، ان تعاني من شلل في الارادة.

وهناك نقطة مهمة أخرى ينبغي ملاحظتها: وهي انه على الرغم من أنه كان بحاجة إلى حب امه فانه بواسطة رجل هو والده اتيح له ان يتسلم ذلك الحب. وهو اذ كان يراقب سوان وامه وأباه في الحديقة من خلال نافذته، مستظراً أمه كي تزيح عنه عذابه، فانه يصير الجاسوس، المراقب الذي يكون موضوع حبه تحت الاشراف والمراقبة حتى يكون ما وجد ضرورياً امتلاكه على نحو غير معقول، خالصاً له. هذا ونحن نرى الازدهار التام لكل ما تعنيه هذه الحادثة

يُفَصِّل تفصيلاً كاملاً في حبه لالبرتين، بعد خمسة اجزاء من الرواية، ولكننا هنا ونحن في البداية الأولى لها لدينا كل المؤثرات المتسارعة التي ستحدد حياة مارسيل العاطفية. لعدم وجود امان في الامتلاك المؤسس على القلق فينبغي تكرار الفعل مرات ومرات.. ليس الحب اختياراً ولكنه اعادة توكيد الامان بصورة لا أمل فيها، وان اعظم قوة يستطيع مثل هذا الحب ان يمتلكها هي توقف القلق. وتكرار هذه الشعيرة (أو الطقس) يشكل المفتاح السيكلوجي لشخصية مارسيل، حيث العذاب والحب متماسكران تماسكاً لا انفصام له. أما جدة مارسيل فهي وان كانت تريد «شفاء» من اعتماده، لا تملك القدرة على عدم منحه هذه الشعيرة الرمزية الضرورية لسعادته. وهناك أيضاً حقيقة عدم وجود شخص ثالث بينه وبينها يمكن لمارسيل ان يتنافس معه. ولهذا السبب من انعدام الاندفاع الخاص فان جدته، وليست امه، هي التي تمثل الحب الصادق الخالص خلال الرواية كلها.

منذ هذه الحادثة الأولى في الليلة التي امضتها ام مارسيل في غرفته، فاننا ننتقل إلى الورا وإلى الامام في الزمان عبر سلسلة من «الحداثق» ومنها مشاهد على الأرض ومنها مشاهد على البحر- وكل واحدة منها مكان عذاب. وقصة غرام سوان بأوديت تتجمع خيوطها

لدى مارسيل من خلال احاديث الناس الاخرين وذكرياتهم .
والعلاقة بين سوان واوديت هي الأرض المخصصة التي عليها ستنشأ
شجرة حياة مارسيل الشعائرية . وكل منها يصعد الاوهام الرومانسية
التي ستؤثر على حياة مارسيل تأثيراً عميقاً . فمن خلال اوديت نراه
يتصل بصورة خفية في صباه بثبات الحب والفن . وهناك ثلاث
« صور » لأوديت تحمل تناقضاً فيما بينها . فمارسيل يلقاها لأول مرة في
بيت عمه ادولف في باريس حيث كانت تعرف انذاك بكل بساطة
على انها « السيدة ذات الرداء الوردي » . وهو واع حينذاك بانها محظية
الأغنياء ولو انه كان يكاد لا يعرف ما تعنيه هذه الكلمة . هو يعرف
انها « سيئة » وانها طريفة ، ومع ذلك يبدو عليها انها شبيهة كل الشبه
بكل الاخرين وذلك فيما عدا طلعتها الفخمة واسلوبها الرفيع الذوق
واناقة ملابسها . وبعد ذلك حينما يرى تصوير ايلستير لها تحت اسم
« الانسة ساكريان » حيث تظهر فيها بملابس رجالية ، فانه يحار
شأنها مرة أخرى ، وبعض السبب يعود إلى انه يعرفها من غير ان
يتعرف عليها كل التعرف ، وبعض السبب يعود إلى طبيعة الملابس
الرجالية في الصورة ذاتها . وبين هاتين الصورتين تتدخل صورة
أخرى : صورتها عندما شبهها سوان « بزيبورا » للرسام بوتيشيللي .
تمتلك اوديت منذ البداية الاثارة التي يحملها ما هو ممنوع ،
فهي توحى بالشر ، خصوصاً وان ما كان يجعلها كذلك لم يكن مرئياً

لعيني مارسيل الطفل ، ثم يصير لصيقاً بشخص جيلبيرت ابنتها خلال صباه . وحين يصبح شيئاً فشيئاً من ضمن حلقة اوديت ، شاباً يقدم شغفه بصورتها بدلاً من شخصها بالذات ، نرى مارسيل متشربكاً في التعقيد الموجود في ادوارها : فهناك دور المرأة «المتهكة» في كومبراي ، المرأة اللعوب التي لقيها في بيت عمه أدولف ، ثم دورها روجة لسوان في باريس ، ثم بوصفها ام جيلبيرت . واوديت هي تقطير ما يشكل النسيج الحيوي (البيولوجي) والاجتماعي معاً في الرواية . انها تشخيص سرّ جنسي ، ثم انها تمثل الاناقة . وبروست يشكل حولها باقة عن طريق ربطها عبر الف طريقة بالأزاهير : فهناك حديقته الصيفية ، وزهور الكريزانتيم وزهور البنفسج ثم هناك ما عندها من زهور الاوركيد . ان حياة «محظية العلية» تعيش بصورة سرية ، ولكنها سرية يكون أعظم تعويض فيها البذخ والترف ، وبالنسبة لاوديت تكون الزهور ترفاً ورمزاً لما هو باذخ في الوقت نفسه . وفي توسيع رائع لهذا المجاز يمزج بروست هذه الوجوهات المختلفة لأوديت في ملاحظة عامة حول العلاقة بين الازهار والأشجار والنساء :

« في الايام التي لم أكن منتظراً ان أرى جيلبيرت ، واذ قد سمعت ان مدام سوان تمشي كل يوم تقريباً بجانب طريق الاكاسيا ، يحول البحيرة الكبيرة ، وفي طريق الملكة مارغريت ، فقد كنت غالباً

ما آخذ فرانسواز باتجاه غابة بولونيا . لقد كانت بالنسبة لي واحدة من تلك الحدائق التي يرى المرء فيها مجتمعة أنواعاً من النباتات ... هذه الغابة كانت لدي حديقة المرأة ، ومثل طريق شجر الآس في الانياذة وقد زرعت من أجل امتاع النساء بنوع واحد فقط من الأشجار كان طريق الاكاسيا في غابة بولونيا مزدحماً بحميلات ذلك الزمان الشهيرات .

«ومن بعيد... وقبل ان اصل طريق الاكاسيا ، يجعلني عطرها ، المبعثر إلى مسافة ، استشعر انني اقتربت من الحضور اللايضاهى لشخصية نباتية ، شخصية قوية وحنون ، ثم ، بينما كنت ازداد اقتراباً ، فان الأغصان العليا لاشجار الاكاسيا واوراقها المتراقصة تراقصاً خفيفاً ، في رشاقتها المتمهلة وفي خطوطها العامة ذات الطابع المغناج ، وفي نسيجها الدقيق الحامل فوقه مئاث من الازاهير المشابهة لمستعمرات مجنحة نابضة من الحشرات الغريبة...»

(طريق سوان)

وفي بيت اوديت ، بعد زواجها من سوان «كان هناك على الدوام قريباً من كرسيها مزهرية ضخمة من الكريستال ملأى حتى حوافها بازهار بنفسج بارما أو بازهار الاقحوان الطويلة الاوراق المبعثرة فوق الماء...» .

(في ظل الصبايا المزهرات)

في المقطع المذكور آنفاً هناك إشارة واحدة إلى الماء «البحيرة الكبيرة» ومما له دلالة ان يحدث في مشهد يربط حديقتين مهمتين معاً، ان نرى التجاور القصير نفسه بين ما هو نباتي وما هو بحري. انه المشهد الذي يحدث في الشانزليزيه حيث يتصارع مارسيل مع جيلبيرت. لقد رآها لأول مرة في حديقة سوان في تانسونفيل، إذ اشارت اليه من بعيد بان رسمت في الهواء «تخطيطاً على شيء من الفجاجة» وكان قد افترض انها تريد اهانته عن عمد، ولكن الإشارة كانت عنده ذات دلالة جنسية محددة. أما في الحديقة الثانية، الشانزليزيه، فاننا نقرأ هذا المقطع :

«امسكت بها اسيرة بين ساقى كأنها شجرة صبية كنت احاول ارتقاءها، وفي وسط اعمالى الجمبازية هذه، واذا كنت منقطع الأنفاس بسبب الارهاق العضلي وحرارة اللعبة، احسست بوضع قطرات من العرق تتصبب مني على أثر الجهد وكان سروري يعبر عن نفسه على نحو لا يمكنني من التوقف عنده لتحليله... وربما كانت هي على وعي غامض بان لعبتي كانت تنطوي على غاية أخرى غير تلك التي اعلنت عنها أول الأمر، ولكن وعيها كان أشد بهاتاً من أن يمكنها من أن ترى انني وصلت إلى تلك الغاية».

(في ظل الصبايا المزهرات).

وبعد هذا المشهد مباشرة تحدث لمارسيل حالة من حالات

التذكر اللاإرادي ان الرائحة العفنة المنبعثة من مبولة الشانزليزيه تذكره بغرفة عمه في كومبراي. وربط الأرهار بالماء-الشانزليزيه بدورة المياه-بالحديقة الاخيرة والحديقة الأولى لا يجب ان تغيب دلالة عما، ذلك انه من خلال عمه ادولف التقى مارسيل لأول مرة بأوديت كما ان اوديت هي التي جعلت في الامكان، من الناحية البيولوجية والاجتماعية، ان تنشأ علاقة بين مارسيل وجيلبيرت.

تحل محل صور الازاهير والنباتات في «طريق سوان» الصور البحرية في «في ظل الصبايا المزهرات» وكل من هذه الصور معاً تتلاحم كنسيج فيما بينها خلال ما تبقى من الرواية كله. فلوحات ايلستير مفتاح لذلك. أما نبات الاسبرغس الذي تقدمه الخادمة فرانسواز والذي يصفه مارسيل وصفاً تفصيلياً في كومبراي، فانه يظهر من جديد في لوحة ايلستير المسماة «باقية من الاسبرغس» وفي لوحته الأخرى التي تصور الميناء في كاركاتوي، تكون صور اليابسة-المدينة والكنيسة والتوء الأرضي الداخل في البحر-كلها مرسومة بألوان وأشكال مائية بينما يصور البحر كما لو كان يابسة. وان سهل طريق سوان ونهر فيفون في طريق غيرمانت يصيران متداخلين شيئاً فشيئاً على نحو متمهل.

تطفو زنابق الماء على نهر فيفون بمحاذاة طريق غيرمانت. وانبوب من الماء في بيت الاميرة دي غيرمانت يعيد لمارسيل لحظة من

«غرفة الطعام البحرية». في باليك : فناء الماء الذي تحفظ فيه الازهار أو البحيرة وقليل من قطرات العرق ودورة المياه في الشانزليزيه كلها تقوم بربط الشانزليزيه بكومبراي العم ادولف واوديت وجيلبيرت. ثم ترتبط أكثر من ذلك بمكان الاستحمام في باليك الذي اعتادت البيرتين على الذهاب اليه.. وإلى هذا المكان يرسل مارسيل، بعد موت البيرتين، ايميه رئيس النادلين في الفندق، ليتحرى صلات البيرتين الشاذة. ولا يكون من الشطط في التفسير ان نقول ان هذه الصور تنبئ برحلة مارسيل وامه إلى البندقية. يربط بروست كل شيء بأسلاك رقيقة دقيقة ومثلما يستخدم كل من سوان واوديت كلمة «كاتليا» - وهي نوع من زهور الاوركيد - كشفرة ترمز إلى الفعل الجنسي، فكذلك تقوم زهرة اوركيد أخرى نادرة بانتظار ان تُلَقَّح بواسطة نحلة في باحة الدوقة دي غيرمات في ذلك المشهد الطريف حيث يلتقي شارلو بجوبيان، اذ يقومان باداء شعائري محتوم مسبقاً كأى اداء في العالم البيولوجي الغريزي ويتعرف احدهما على ميول الآخر.

هذه الصور تنفتح إلى أكثر من ذلك. فليست غرفة الطعام في باليك وحدها بحرية اذ ان غرفة الطعام في ريفيل بحرية بدورها. وإذا كان اداء ما في الاوبرا يتحول إلى مسرح تحت الماء لعرائس البحر فكذلك يكون الأكواريوم (الحوض المائي) هو المجاز المضبوط

الذي يستخدمه بروس كوصف لطريقة شارلو في الحياة :

«وهكذا عاش شارلو في حالة من الخداع ، مثل السمكة التي تظن ان الماء الذي تسبح فيه يمتد إلى ما وراء جدار الزجاج في الحوض حيث تنعكس صورتها ، بينما لا ترى قريباً منها... ظل الزائر الانساني المتمتع بمشاهدة حركاتها ولا الناظر المالك لكل السلطة عليها الذي يسحب السمكة ، في لحظة محتومة وغير متوقعة ، جارا اياها من غير وخز ضمير ، من المكان الذي كانت تعيش فيه سعيدة ملقياً لها في مكان آخر» .

(سدوم وعامورة)

بالبيك ذاتها «حديقة مائية» فمن جهة هي تواجه البحر ، أما من جهة أخرى فتواجه الريف حيث تقع أراضي مدام فيردوران المسماة لاراسبير وكذلك أراضي اسرة كامبريمير المسماة فيتيرن .

تتحرك الالهة الخدائق نحو البحر ، وام مارسيل ، وهي إحدى كبيرات الالهة ، تُنقل من إحدى الخدائق إلى مكان على البحر لدى نهاية الرواية وذلك عندما تقوم هي ومارسيل أخيراً بسفرة إلى البندقية . وحينما نصل إلى هذا المكان نكون قد عبرنا خلال كل علاقة نسوية في حياة مارسيل . وشخصية أمه تبقى بعدهن جميعاً .

عندما نصل البندقية نكون قد تحركنا أكثر من مسافة عظيمة ،

أد انتقلنا من الازاهير والجداول في كومبراي إلى مدينة الماء الوحيدة في العالم. ولقد تحركنا إلى الورااء في الزمان، إلى تلك اللحظة المصرية عندما زرعت البذرة في الأرض. ذلك ان نافذة على الطراز القوطي تشرف على القنال الكبير في البندقية تواجه نفس نوع المشهد الذي رآه مارسيل من نافذة غرفة نوم عمته في كومبراي.

سوان نوع من الشيطان (منيستوفيلس) لاواع بالنسبة لفاوست مارسيل. فعبر سوان يقع مارسيل بغرام وهم المكان وبغرام فكرة الحب، ثم يقع في حب مهنة الفن. وسوان أكثر من معلم لمارسيل على اية حال. فاسم سوان بذاته يحمل جوهرأ سحرأ: «الاسم الذي صار عندي قريباً من شيء اسطوري، اسم سوان-حينما اتحدث مع اسرتي، اشعر بالمرض من شدة اشتياقي لكي ينطقوه. ولم أكن اجرو على نطقه. انا نفسي؛ ولكنني كنت اجرهم للكلام عن أمور تقود بصورة طبيعية إلى جيلبرت وإلى اسرتها... وكل الاثارات الخاصة التي كنت قد اختزنتها في صوت كلمة سوان كنت اجدها مرة أخرى حالما ينطق بها».

(طريق سوان)

كان بروسست قد خطط في الأصل ان يقسم «بحثاً عن زمان مفقود» إلى ثلاثة أقسام: عصر الاسماء وعصر الكلمات وعصر

الاشياء . ان السحر السابق للنطق في اسم سوان مثل الجرس الذي يرن معلنا وصوله إلى بيتهم ، يرتبط بسوان الذي هو عالم قائم بذاته وكذلك يرتبط بالعوالم التي كان سوان يكشف عنها لمارسيل . ويعيد هذا الشعور المسحور نفسه في اسم «غيرمانت» ويلقي بسحره أيضاً على الأفكار المتعلقة بأمور مثل الرحلة والحب والمكانة الاجتماعية . انه الالتئاع الضروري الذي يدرك مارسيل من خلاله سطح الحقيقة . في سوان يكمن تشخيص الانسحار وهو بهذا الاعتبار يشكل عصاة تمنع الرؤية ، وكل انخداع في حياة مارسيل منسوج بشخص سوان . وهناك ثلاثة أسباب لذلك :

١ - سوان هو بذاته مصدر الم لمارسيل ، لانه العامل المساعد المباشر ، وان كان لا يعلم ، لعذاب مارسيل ليلة ان امتنعت امه عن تقيله قبله النوم .

٢ - واذا احدث سوان الالم فهو مع ذلك قد عاناه بشكله الموازي له في علاقته مع اوديت .

٣ - يمضي مارسيل في تطبيق مثال سوان خلال حياته كلها ، معيداً التجارب الرئيسية التي عاناها سوان ، ولكنه يتجاوز محدوديات حياة سوان بان يكتشف سر الزمان المستعاد وذلك بان يمنح نفسه لمهنة الفن .

سوان هو الحاج من غير ان يدري يراقبه المهتدي حديثاً لكن المستنير مارسيل الذي يسبقه في المسيرة. ان سوان هو مارسيل غير الكاتب ، ومارسيل الكاتب هو سوان وقد تناسخ إلى هيئة جديدة . يتصرف سوان بوصفه امثولةً مجمدة في عالم الحب والمجتمع ، اذ يلمح الانوار الباهتة لعالم مشبع بالانارات ويسمع الاصداء البعيدة لعالم هارب من الزمان. ومثل مارسيل في مشهد غرفة النوم فإن ارادة سوان تكون الدليل على ضعفه. انه يعمل ولكن ضد نفسه. وبعد اذ رأى فراغ الحياة فهو لا يرى أي شيء آخر. ولعنة سوان الكبرى انه ليس فناناً فهو ذواقه للفنون. لقد لُعن بنفس الطريقة التي يلُعن بها في كتاب ديني من ليس مؤمناً ولكنه على الدوام قاب قوسين أو أدنى من الوحي ثم يموت من غير ان يعثر على الخلاص. هو انسان متعاطف ولكنه يكون من مسلكه دراسة لنا في مفهوم الخطأ. ومع كل ذلك فهو يقود قديساً إلى البرية-وباعطائه امثولة رديئة يخلصه من البرية-ولدى نهاية «الزمان المستعاد» اخر اجزاء الرواية ، يذكر مارسيل التأثير الذي كان لسوان على حياته :

« لو لم يكن بتأثير سوان ما كان أبواي يوافقان على فكرة ارسالي لباليك ، ولكن ذلك لا يجعله مسؤولاً عن الآلام التي أوقعها فيّ على نحو غير مباشر ؛ فان هذه تعزى إلى ضعفي انا نفسي كما ان ضعفه هو كان مسؤولاً عن الالم الذي سببته اوديت له. ولكنه اذ حدّد لي

وحتم عليّ الحياة التي وجب عليّ أن امضي فيها فقد استبعد بذلك كل الحيات التي كان يمكن لي ان احياها. لو ان سوان لم يحدثني عن باليك ما كنت قد عرفت البيرتين وغرفة الطعام في الفندق وآل غيرمانت».

(الزمان المستعاد)

كل امرأة اغرم بها مارسيل-جيلبيرت واوريان دي غيرمانت والبيرتين-تتني إلى منظر أرضي خاص بها. تسافر جيلبيرت من حديقة سوان في تانسونفيل إلى الشانزليزيه، وتسافر الدوقة دي غيرمانت من ريف اسطوري ممتلئ بالقصور وانصاف الالهة الاقطاعية إلى قصرها في باريس بما فيه من حديقة تنتظر فيها نبتة نادرة نحلة تلقحها، وتسافر البيرتين من الشاطئ في باليك إلى حيث تكون اسيرة لديه في باريس. وكل واحدة من هذه الازاهير، وهي تبدو انها ثابتة في أرضها الأصلية، تتصاعد من جذورها وتنشر بصيالاتها التي تتعلق بها نحو اتجاهات متعددة. وحين يصير زائراً حميماً في غرفة جلوس اوديت، وصديقاً لسوان فانه يبتعد أكثر عن هدفه الأصلي وهو جيلبيرت. لقد ابتداءً محباً لجيلبيرت ولكن انتهى صديقاً للأسرة لا غير.

والبيرتين هي منذ البداية جزء من «العصبة الصغيرة». ومارسيل يقع في غرام تلك الجماعة من الفتيات على الفور، وهن

الصبايا المزدهرات . وإذ استطاعت البيرتين ان تسبب له اعمق اللوعة فقد انتهت بأن أصبحت الفريدة في حبه بينهن . وهي أكثر، حتى من جيلبيرت ، كائن غير ملموس ، عديم الجوهر . جيلبيرت متنوعة ولكنها أقل من البيرتين انتشاراً . هناك جيلبيرت التي تذهب إلى حفلات الشاي ، وجيلبيرت التي هي ابنة سوان ، وجيلبيرت التي تلعب لعبة «الاسرى» في الشانزليزيه (ومن الطريف ان نذكر هذه اللعبة لان البيرتين ، بعد ذلك بزمان ، يشار اليها على انها الاسيرة) أما مع البيرتين فإن مارسيل يشد نفسه إلى لغز ، متشكل من البحر والسماء . احتفظت البيرتين على نحو لا يمكن فصله عنها ، بكل انطباعاتي عن سلسلة من المشاهد البحرية... لقد شعرت انه كان بإمكانني ان أقبل على خدي الفتاة هذه شاطئاً بالبيك برمته (طريق غيرمات) ولكنها مع ذلك بشرية بصورة معذبة اذ تقترب ثم تبتعد فجأة ، انها لغز يستحيل حله ، ذلك أنه سيكون في مثل ذلك سهولة ان يقال ان البيرتين تصير مشدودة إلى لغز مارسيل . والبيرتين ماهرة وملتوية ولكن في نوع الانعكاس اللا منتهي في المرايا المتقابلة يكون من المستحيل ان نعرف اين تنتهي صورة مارسيل لها واين تبدأ صورتها هي بذاتها . مع جيلبيرت يحتفظ مارسيل بصورتها الاصلية بان يفصل نفسه عنها . أما مع البيرتين فانه يغوص في بحر ليس له أعماق يمكن ان تدرك . ان حبه لالبيرتين قد صار من شدة تلافيفه وحساسياته بحيث بدت البيرتين ، مدفوعة بنوع من انفكاك اللولب

العكسي ، مقلدةً الموضوع الذي تراه مرسوماً في عينيه . تتحرك البيرتين في عالم بورجوازي ، تقليدي على السطح ، ولا يمكن الإمساك به في حقيقته ، كما انه مشحون بالالتماع المنحرفة - انه عالم فتيات الطبقة الوسطى اللواتي يمرحن على الشاطئ في باليك ، ثم يحتفين في الريف ، وهن يلعبن لعبة المطاردة التي سمح لما رسيل في النهاية ان ينضم اليهن فيها كما فعل في لعبة «الأسرى» مع جيلبيرت من قبل . ولكن ما انضم اليه ليس مجموعة اعتيادية من الفتيات بل شبكة من الالهات الغامضات اللواتي يدخلن ويخرجن من هوية كل منهن إلى الأخرى ، انضم إلى الوعي المتحرك الذي يحدثه البحر والسماء ، وهما مع ذلك يعبقان برائحة النبات النفاذة :

«مثل ما يحدث مع الشجرة التي تينع ازهارها في فترات مختلفة ، رأيت في السيدات العجائز اللواتي يزدحمن على الشاطئ في باليك تلك البذور المتينة الصلبة والجذور الناعمة التي ستكونها هذه الفتيات عاجلاً أم اجلاً» .

(في ظل الصبايا المزهرات)

من خلال الدوقة دي غيرمانت يصير عالم آل غيرمانت المشحون بالاسرار ، الذي كان متعذر الاختراق بصورة مطلقة ، شيئاً فشيئاً عالماً ممكن النفاذ اليه . وما يجري كشفه ليس سحر الاسماء والاحساب التليدة ولكن الاخفاق البشري والخداع والزهو . وهاته

النسوة الثلاث كن سرّاً شاردات حياء التقى بهن مارسيل لأول مرة ، ولكنهن تجري عليهن عملية صيرورتهن واقعاً حقيقياً بواسطة الزمان ، غير ان الحقيقة ذاتها موضع شك ذلك ان الانسان المدرك لها وهو مارسيل يتغير في الوقت نفسه مثلما تتغير الأشياء وتتناسخ تحت بصره . هذه الغراميات الثلاثة ، ولو انها كلها مُخففة ، تختلف فيما بينها في نواح مهمة . فمارسيل يترك جيلبيرت كما لو أن عذابه نتيجة حبه لها أعظم من طاقته على الاحتمال . وهو يحمي ذلك الحب بأن يرفض ايصاله إلى نهاية حاسمة . واذ انتابه الشك فإن الشك يصير معه متسلطاً . ولم يدرك الا في اخريات حياته ان جيلبيرت كانت ممكنة الامتلاك . انها تعترف له انها كانت منجذبة اليه وذلك في النهاية الاخيرة للرواية . وإبان علاقتها نراه ينسحب من أجل تقديس صورة حبه خشية المخاطرة باخفاقه . وفي ذلك الانسحاب نجد نسخة نرجسية تكاد تكون استثنائية للحب . ان صورة المحبوبة أو خيالها اثن من حضورها الفعلي ، مثلما تكون صور الفانوس السحري التي تظهر جنييف دي برابان هي على الدوام المثال الذي تقاس به الدوقة دي غيرمانت . وهكذا يكون التصعيد المثالي للنساء - مثل التصعيد المثالي للاماكن - مناقضاً تناقضاً مدمراً لمعرفتهن . ومثل الطريقين حيث تصير الجغرافيا أمراً عقلياً ، نرى هنا الجسمانية والشخصية قد صارتا داخليتين . توجد جيلبيرت الحقيقية في داخل مارسيل لا خارجه . ومارسيل يحطم ويحفظ علاقته بها في الوقت

نفسه . ثم ان النسيان يصاحب الفراق ولكن العلاقة إذ لم تصل إلى أية قمة تشكل نسقاً لا واعياً لتلك العلاقات التي ستوجد في المستقبل مثلما تُثبَّت دعائم الانساق العاطفية لمسلكه تجاه النساء وقد بدأت بامه . إذا كان في الامكان المطالبة بالحب على نحو قصدي فإن في الامكان أيضاً قتله على نحو قصدي .

توحي الدوقة دي غيرمانت بالحب عن طريق الرهبة ، ذلك ان اسمها مثير وسحري . هي ليست شخصاً ينقلب إلى وهم مثل جيلبيرت ، وليست وهما يتحول إلى شخص مثل البيرتين . انها ابتداءً كائن غير بشري . وبروست يقول ان حب شخص ما هو حب شيء آخر في الوقت نفسه ، وقد تملكته في شخص الدوقة سلطة السيد الاقطاعي الذي ما يزال عضواً في العالم المعاصر - وهو عالم نخبة خاص بحيث يبدو لما رسيل كما لو كان في القرون الوسطى . وإذا كان قد وقع مع جيلبيرت في غرام اسطورة سوان فإنه مع الدوقة قد وقع في غرام مع تاريخ فرنسا . فليس هو ذكاؤها ونباهتها ولا طراز اناقته ومشيتها وحركتها ولا مركزها ولا جمالها ما كان مهماً في نهاية المطاف ، بل انها بالاسم الذي تحمله تجسد تاريخاً ، وبوجهها وشخصها تمثل قوماً ، وبكلامها تستحضر امتداداً مكانياً وعصراً ، أما في آدابها الاجتماعية فهي تجسد حضارة . وعلى الرغم من ان ذكاءها واناقتها ونبرة صوتها تدهش الجميع كما تدهشها هي نفسها ، فانه بالنسبة لما رسيل ، بعد غربة الجواهر الاصلية وفرزها عن الكاذبة ، هناك

صفة أخرى هي المهمة محافظتها ، بالمعنى الحقيقي للكلمة ، ذلك انه يوجد هنا النموذج الاصلي مشخصاً ، لشيء جدير بالحفاظ عليه . والدوقة ، أعظم سيدة في زماها ، وفرانسواز الخادمة ، تشتركان في صفات مشتركة . فكلامهما وادابهما الاجتماعية اقطاعية ، فالعبدة والسيدة تمتلكان مزايا تزداد دعماً بوجود كل منهما . الفلاحة ومالكة الأرض ، وهما ما تزالان تعبقان برائحة الأرض ، تزيد كل منهما في قوى الشخصية الأخرى . في رواية « بحثاً عن زمان مفقود » ليس هناك من سبب يجعل فرانسواز والدوقة تلتقيان وجهاً لوجه . ومع ذلك فهما تشتركان بأمر أكثر مما تستطيع اي منهما ان تتخيله . انهما عبارتان صارتا متفارقتين في واحد من مجازات بروس .

وفي العالم الاجتماعي لذلك الزمان تصير الدوقة دي غيرمانت شيئاً اخر مرة أخرى : انها قوية بسبب انها هي من هي ، ولكنها أشد قوة لانها تعرف كيف تستغل نفسها . تحيا الدوقة دي غيرمانت حياة لا يستطيع مارسيل سوى تخيلها ، ذلك لان هذه طريقته الرئيسية في ادراك الحياة بوجه عام ، وبذلك تصير الدوقة دولاباً داخل دولاب . سيدة عظيمة تبسم له في الكنيسة في كومبراي ، فيتبعها عبر شوارع باريس ويتخيل شبحها ساكناً في الشوارع الصامتة بالثلج في مدينة الجيش في دونسير .

ان ما يبحث عنه هو لغز التاريخ ، سحر الشخص المعفو من

ان يكون بشراً. وبينما تصير الدوقة شراً ، فانها تفقد سحرها ويفقد التاريخ لغزه. (وبالطريقة نفسها تصير المهنة الدبلوماسية مضجرة لدى نوروبوا ويغدو الطب سخيلاً لدى كوتار). ويتجسس مارسيل على الدوقة ، منتظراً بمحاذاة الطريق الذي يعلم انها ستمر فيه. وكما فعل مع أمه ومع جيلبيرت ، فإنه يراقب الدوقة. وما أن يأتي الوقت الذي يعرف فيه انه يراقب الدوقة حتى يكون مراقباً لشخصية أخرى.

البيرتين هي غرام مارسيل العظيم وفي وصف بروسست وتحليله لعلاقتها فان لدينا أكثر تشريح أصالة ومغناطيسية ودقة للحب المتسلط في تاريخ الرواية. وصورة البيرتين التي رسمها بروسست هي الانجاز النهائي في نظرية الشخصية المتضمنة في الكتاب كله. ذلك ان الناس لا يكونون مختلفين بفعل الزمان بل يكونون مختلفين بين وقت وآخر: والمراقب تمر عليه تغيرات مشاهة أيضاً. تبدو شخوص بروسست كأنها تحضر حفلة تنكرية حيث يلبسون ثوباً ويخلعون ليرتدوا ثوباً آخر ولكن المشرف على ملابسهم يغير هو أيضاً ملابسه في الوقت نفسه.

في الحفلة الكبرى الاخيرة وقد اقيمت لدى الاميرة دي غيرمانت (التي كانت من قبل مدام فيردوران) نراه يصف الانهيار والشيخوخة لدى شخوصه كما لو ان الزمان قد ألبسهم ملابس تنكرية متنوعة. وفي الحقيقة كانوا على الدوام يلبسون ملابس تنكرية ، وكل

كشف لدى بروسث يقع من زاوية تختلف اختلافاً قليلاً عن الزاوية التي سبقتها. انها العملية التي تخضع لها الشخصية ما يحدد ملاحظها ، ذلك ان الشخصية لا تظهر بادية للعيان الا في الزمان ، وليس هناك من تحديد ولا تعريف آخر. فحتى شخصية ثانوية مثل ليغراندان تمثل هذه الحقيقة ، إذ اتنا حينما نراه لأول مرة نسمعه يحمل بشدة على النفاجة . وعندما نلقاه بعد ذلك نكتشف انه نفّاج بل في الحق نراه مشحوناً بالنفاجة . ثم عندما نراه اخيراً ، بعد ان يكون قد دخل حي فابورغ سان جيرمان من خلال زواجه لابن أخيه ، لا يعود مهتماً بالنفاجة ولا بالذهاب إلى الحفلات . لقد دار الدولاب دورة كاملة ، فالاستغراق الذي كان له طوال حياته قد انفق نفسه في لا شيء . ولو اتنا استطعنا تصور ليغراندان مراقباً من قبل راء آخر غير مارسيل في الازمان المختلفة من حياته فنستطيع ان نرى كم من النسخ التي ينسخ عليها ليغراندان يمكن ان تصنع .

كل هذه التناقضات ، وكل دورات اللولب هذه ، تصير منسجمة وعديمة التناقض في النهاية . لا تنطبق الواقعية في الرواية مع الواقع في الحياة ، ذلك انها تفترض مسبقاً زاوية نظر مستحيلة -زاوية تفتقد الناظر . ان الحقيقة هي على الدوام حقيقية بالنسبة لشخص ما . وحالما تصير حقيقية ، لا بد ان ينضم الناظر مع المنظر . وبروسث يناهض الواقعية بصورة فعالة ويقدم البرهان النهائي

على ذلك . فبروست هو أكثر الروائيين صدقاً ونزاهة لأنه يبين لنا لا ضالة ما نعرفه عن الناس الآخرين فقط بل استحالة ان نعرفهم . انه ارتياب كان لنا دائماً ولكننا نكره ان نراه مؤكداً . والتوكيد لا يبعث الدفء فينا ولكنه مع ذلك توكيد لا نستطيع انكاره . وبروست ، وهو السيكولوجي العبقرى ، يجعل المتناقضات تتخذ انسجاماً خاصاً بها ، مثلما يستطيع تشيخوف في المسرح ان يظهر لنا كيف ان ما يبدو تافهاً عديم الصلة انما هو كامن في قلب ما هو مهم وخطير وان الخلط بين ما يبدو انها ملامح متضادة يؤدي وظيفة تشبه وظيفة المجاز ، فالافعال التي هي غير متشابهة ولكن ممكنة الربط فيما بينها هي وحدها القادرة على خلق شخصية متكاملة من بين اشكال السلوك التي تبدو بصورة سطحية انها غير قابلة للتلاؤم فيما بينها . وقوة المجاز ليست وصفية فقط ولكنها سيكولوجية ، فالصلة بين شيئين التي لم نكن واعين بها من قبل تغدو بادية للعيان عندنا نتيجة استخدام المجاز . وحتى اذا كان المجاز بعيداً في تكوينه بل حتى اذا كان بالغ التغريب فإننا نعلم على الفور مع ذلك اذا كان له رنة صادقة . وحينما يكون المجاز ناجحاً فان فيه فضيلتين : زيادة قدرتنا على التصديق بان رفض ان يجعلنا في جانبه على نحو هيّن والثانية انه يشحذ حس الاكتشاف عندنا . ان عداء مدام فيردوران للسامية يبدو متناقضاً مع مناصرتها لدرايفوس . وما ان ندرك انها تهتم بالقضايا الكبيرة حتى نفهم انها قادرة على الانتقال من درايفوس إلى ديبوسي من غير ان

يخزها ضميرها ، وعند ادراكنا لذلك يزول التناقض . ومع ذلك فقد ساعد هذا التناقض في أن يجعل مدام فيردوران كائناً حقيقياً .
وشارلو يتحرك خلال رواية « بحثاً عن زمان مفقود » مثل تمثال متحرك يعاد نحته على الدوام . والاعادات لا تأثير لها على المطابقة مع الواقع . مرة واحدة فقط ، لدى بروس ، في الكشف عن شذوذ سان لو ، رأينا هذا الاحساس الواثق بالطبيعة الاساسية للشخصية موضع ارتياب . ذلك ان بروس « يدفعه » علينا بصورة مفاجئة ولهذا لا نصدق به كل التصديق . وما نشعر به هناك هو هوسه بالكشف أكثر من صدق الكشف نفسه . وبهذا المعنى أي كون الشخصية مجازاً نجد البيرتين أكمل مخلوقات بروس .

من هي البيرتين ؟ انها الحيوان الذي لا يمكن ان يعرف والذي يستدعي أفضل طاقات عقل مارسيل . وان أعظم عقل تحليلي في العالم يقف مكتوف الأيدي حين يقابل كلباً . وكان قدر مارسيل انه اراد ان يرى ما لا يمكن ان يرى : الحياة الجنسية لنبته ، التواريخ العاطفية لمخلوقات أعماق البحر ، الدوافع التي تحرك الظلام . ومارسيل والبيرتين كاذبان التحما من غير امل معاً . وهي تسحره بان تكون بعيدة عن مدى ما يستطيع التحليل ان يصل اليه . ومن أجل ان يبقيا في بؤرة الرؤية ابتغاء محاولة أخرى وإذ يغويه ما لا يستطيع معرفته ، يقع في حبها .

البيرتين هي حساسية مارسيل وقد انقلبت من الداخل إلى

الخارج فصارت موضوعاً. أي تموضعت. والادعاء الأعظم في علاقتها يجيء من مارسيل. تحفظها أمام غيرته واكاذيبها وعدم استقرارها، كل ذلك يستحثه على أن يقوم بهجمة أخرى من هجماته. ويظل يقول «لو انني اعرف، اذن ساكون سعيداً» ولكن على وجه التأكيد لانه لا يعرف فهو يحبها. وكعالم مرتد ملابسه البيتية، نراه يرقب معملاً من الخدع والاكاذيب، وأعظمها هو انه موضوعي فيما يتعلق بالحقيقة. ومارسيل يستخدم البيرتين ليعيد عن نفسه حقيقة عن نفسه : انه ليس واقعاً في غرام البيرتين بل هو مغرم بما تحبه البيرتين.

وعلى هذا الاعتبار نراه يضفي عليها قوة وواقعية لا تمتلكها. البيرتين مدمنة على الالعب وخصوصاً تلك اللعبة المسماة بـ «الديابولو» وهي مدمنة أيضاً على الملابس والسيارات والحلويات المتلجة (البوظة) والبطائرات. وهي أبسط بكثير من مارسيل ولكنها أشد منه خداعاً. فأكاذيبه انما هي اكاذيب العقل أما اكاذيبها فهي اكاذيب الوجود العيني. في شخصية البيرتين يدخل مارسيل في صراع ضد نفسه ويمضي في معركة ليس لها ان تنتهي. وهي تجسد في ذاتها الجنسين معاً في شخصية واحدة وعلى هذا فإن وجودها ذاته اعادة اداء مستديمة للعذاب الامثل الذي يعانيه الرائي (البصّاص). فالبيرتين هي مشهد النافذة في مونجوفان ومشهد الباحة الذي لعبه شارلو وجويان، هي هذه المشاهد تلعب مرات ومرات وإلى الأبد.

فليس عجيباً اذن ان تكون أشد خصائصها عمومية مثل قبعة
البولو وملابس الماكينتوش التي ترتديها والطريقة التي تلعب بها على
آلة البيانولا وتهاديا على الشاطئ، وكل مظهر جسماني لها-تتخذ
كلها نكهة اولمبية. ويتمسك مارسيل بكل أثر من اثار وجودها
الحقيقي لانه صنعها مثلما صنع الاغريق الهتهم: ذلك انه بحاجة على
الدوام إلى ان يطمئن نفسه بانها ما تزال «هناك». البيرتين هي في
الوقت نفسه كائن الهي في «حديقة المرأة» لدى بروس والشيطان في
مركز الرؤية عنده ذلك انه يصفها بـ «الاهة الزمان العاتية» التي
يضطر تحت ضغطها على ان يكتشف الماضي. وإذ بدأت بان تكون
مع السر الحيواني صنواً له فقد انتهت متجلية بغوامض الابدية.
وهناك الالهة اثوية أخرى في كومبراي وهي مالكة البيت
العمة ليوني. ومثل مارسيل نراها تقوم بالنظر والمراقبة على الدوام.
وهي بوصفها مريضة من مرضى الوهم، تظل ملازمة لفراشها يوم
على خدمتها وهمان شديداً التسلط: وهم مرضها ووهم شفائها منه.
ومارسيل يرث منها أكثر مما استطاع هو ان يدرك في بداية الأمر.
فالحب يصير عنده ظاهرة مشابهة لذلك فيتخذ الشكل الرمزي
للمرض. ومثل العمة ليوني فان مارسيل يعاني من مرض لا شفاء له
وهو الربو. وما أن شعر بالاختناق من عطر الازهار التي يحبها حتى
حرمت عليه الحديقة إلى الأبد.

٣ - النوافذ

« أمتني فضولي بالجرأة على درجات فذهبت إلى
نافذة الطابق السفلي التي ظلت هي أيضاً مفتوحة
ومصراعاها مزاحان شيئاً ما.. »

(سدوم وعامورة)

بينما كان مارسيل ينتظر امه كي تقبله قبله ما قبل النوم قام بالقاء نظرة على الحديقة من نافذة غرفة نومه . وهذه النافذة ستصير نقطة المراقبة ، وتصبح شفافية أطول حياة من تلك التي تفصل بصورة اعتيادية كلا من الناظر والمنظور وإبان ذلك تجعل النظر ممكنا . النافذة لدى بروسث انما هي من الوجهة السايكولوجية لوحة الرائي (البصا ص) . والصور العرضية للمذات الناس الاخرين تشبع حاجة مؤلمة لدى الرائي . وإذ يضيف قوة من داخل نفسه لما يراه فان مارسيل يكون الضحية لما سوف يرى .

نحن نلتقي بالطريقة التي تستخدم بها النافذة على نحو فيه خفاء . في غرفة مارسيل في كومبراي ، ينظر هو إلى التصاوير التي يظهرها الفانوس السحري وفيها غولو وجنيفيف دي برابان ، والاخيرة هي من اجداد الدوقة دي غيرمانت وقد قامت أول الأمر باثارة الجزئيات التي ستلاحم فيما بينها حول اسم الدوقة وشخصها . ويستطيع مارسيل ، بتدوير مسلاط الفانوس السحري ، أن يسلط شرائح الصور

على أي جزء من غرفته . وخیالاتها تصیر فی الوقت نفسه مقصودة ارادياً ومصنوعة .

وهناك ترابط دقیق النسيج بين ألوان شرائح الفانوس السحري والالوان التي يستخدمها بروسث فی المشهد الذي یرى فيه مارسيل الدوقة لأول مرة فی الكنيسة . فی الشرائح ترتدي جنيفيف دي برابان زناراً أزرق ، أما القصر وأما جسم غولو ، وهو يتغلب على الموانع المادية ، فهو يطفو على الجدران ، وفوق مقبض الباب ، مرتدياً عباءته الحمراء . ووجهه یوصف بأنه شاحب . وفيما يلي جزء من مشهد الكنيسة :

«على حين غرة ، وخلال قداس الزفاف ، مكثني الشمس ، بأن مال إلى جانب ، من أن أرى ، سيدة ذات شعر اشقر وانف كبير وعینین زرقاوين نفاذتين ، جالسة فی المصلی ، وعليها شال متطاير من حریر بنفسجي اللون ، ملتمع جدید ومتوهج ، وكانت هناك بقعة صغيرة فوق زاوية انفها . وبسبب سطح وجهها ، الذي كان أحمر...»

(طريق سوان)

ويتلو هذا المقطع هذه الرابطة الطريفة مع شرائح الفانوس السحري :

«لم نكن واثقين، حتى تلك اللحظة، مما اذا لم نكن ننظر فقط إلى انعكاس بؤرة نور من فانوس».

(طريق سوان)

وينتهي المقطع على النحو التالي :

«كانت عيناها زرقاوين مثل زهرة الونكة، بعيدتين كل البعد عن متناولي، ومع ذلك فقد كانتا مهداتين من قبلها لي، أما الشمس التي كانت تنفجر مرة ثانية من وراء سحابة تبعث على الخشية، مصوبة كل قوة اشعتها على الساحة ثم إلى داخل الكيسة، فقد كانت تلقي وهجاً بلون ورد الجيرانيوم فوق السجاد الأحمر الذي فرش من أجل العرس، والذي كانت مدام دي غيرمانت تتقدم فوقه، بينما الشمس تغطي نسيجه الصوفي بمخمل وردي، بعنفوان من النور...».

(طريق سوان)

تشرق ألوان شرائح الفانوس السحري والزجاج الملون في النوافذ، وكلها صور منيرة تتعلق بالسلالة التي انحدرت منها الدوقة فجيلبيرت الرديء في الزجاج الملون وجنتيف دي برابان في ألوان الفانوس-تشرق من خلال الدوقة دي غيرمانت. وهذه الألوان تشير أيضاً إلى سيولة ما يبدو انه ثابت مستقر، وإلى لا مادية

ما يبدو انه حقيقي. ومثلما استطاع تركيز صورتي غولو وجنفييف دي برابان على مقبض الباب في غرفة مارسيل، فان انوار الزجاج الملون لأجداد الدوقة تركز اضاءاتها الماضية عليها، متسامية بجسدها الطبيعي وجاعلة اياها-حسب رؤية مارسيل لها- شيئاً أكثر من فان. وصلة القربى بين شرائح الفانوس السحري وبين نوافذ الزجاج الملون انما هي من أدق وارهف ما في لوحة الوان بروس، ذلك انه من خلال «عدسات» النوافذ سيلحظ بروس اسراراً معينة من أسرار الحياة، وكل سر يلقي ضوءاً على ماضٍ غامضٍ لم يكن يفهمه، أو يعكس صورة ذات دلالة على المستقبل.

في مونجوفان، وخلال نزهات مارسيل منفرداً على طريق ميزيكلير، يأم خارج بيت الموسيقى فانتى. وعندما يستيقظ يرى أول مشهد من مشاهد الرعب في رواية «بحثاً عن زمان مفقود» وهو مشهد اغواء الانسة فانتى لصديقتها تسبقه الشعائر السادية في البصق على صورة فانتى. وهذا المشهد يتلو المشهد الذي يتوق فيه مارسيل إلى اغواء فتاة فلاحه وهي فتاة ستكون نوعاً من امتداد الريف نفسه وتوسيع رقعته، فيها شيء من التجسيد للمكان ذاته، وستكون النذير أو البشير بالاماكن والمشاهد المسجونة والمتجسدة في هيئة جيلبيرت والدوقة والبيرتين. فما الغاية من هذا المشهد؟

هنا تؤسس علاقة خطيرة بين الجنس والفن ذلك انه من

خلال حبه لابنته ومن خلال شقائه الذي تسببه علاقتها المنحرفة ،
يتحول فانتى ، الذي كان انطباعنا الأول عنه انه صانع ألحان ريفية ،
يتحول إلى موسيقي عظيم ومن باب السخرية ان تكون صديقة ابنته
هذه بالذات هي التي تستنقذ سباعية فانتى الموسيقية للأجيال القادمة
وذلك بان تستجمع ، يجهد دقيق ، المسودات المختلفة للنوطة التي
تركها فانتى لدى موته . ومثل أوهام العمة ليوني فان هذه المرأة
تصير في الوقت نفسه «سبياً» و«علاجاً» فهي بتعطيمها لحياة فانتى ،
تفتدي نفسها بان ترعى فنه وتحافظ عليه ، وان جزءاً من عظمة فنه
يعزى إلى وجودها ذاته . وهذا المشهد هو أيضاً المقدمة الأولى لثيمة
الجسدية المثلية في رواية «بحثاً عن زمان مفقود» ومما له دلالة ، ان
سيكون من خلال نافذة ما أيضاً ان مارسيل يرى لقاء شارلو
وجوبيان وتعرفها بعضها الآخر ونسق الاغواء الشعائري . وهذا
الكشف الثاني يلقي نوراً آخر على معنى الكشف الأول .

هذان المشهدان ، في مونجوفان وفي الباحة حيث يفتح الجزء
المدعو «سدوم وعامورة» - يرتبطان بأساليب عديدة ، فضلاً عن انها
رؤيتان بينتان للانحراف الجنسي . يشير تلقيح إحدى زهور الاوركيد
النادرة من قبل نحلة ، وهي الحشرة الوحيدة القادرة على نقل
الانخصاب اليها ، الموضوع البيولوجي (الحياتي) المعاود المتعلق بمجاز
الوردة وهو موضوع كامن في المشهد الأول ، أي في رغبة مارسيل ان

يملك شظية أو كسرة بشرية من تراب ميزيكليز. كلا المشهدين يرى من خلال نافذة، وكل من المشهدين يتطلب حضور ناظر سلمي يكون وجوده غير معروف لدى القائمين بالمشهد. وبالنسبة لمارسيل، الشاهد المرغم لكلا المشهدين، فإنها أكثر من منظرين مثيرين للرجبات، ذلك أنهما حدثان سيكون لهما اعمق الاثر في مستقبل حياته.

يلعب الجنسيون المثلون دوراً حيوياً خاصاً في رواية «بحثاً عن زمان مفقود» وهم اذ يشرفون على حداث ولكنهم يتصرفون وراء نوافذ يمكن من خلالها مراقبة اسرارهم، يمثلون في الوقت نفسه لا معقولة العواطف البشرية وكذلك نزوات الطبيعة. ومثل زهرة الاوركيد النادرة التي تنتظر نحلة كي تخصبها في حديقة الدوقة دي غيرمانت، فان شارلو وجويان يمثلان أفضل تمثيل شكلاً نادراً من أشكال الوجود. وإذا خلقا من الحياة، ولكنها لا يخلقان حياة، فإنها مع ذلك شكل من أشكال الحياة وُجد على الدوام. وإذا كانت الغريزة قد أصبحت مأكرة ملتوية في اختيار سوان لأوديت واختيار مارسيل لالبرتين—وهما اختياران مضادان لنظرية الاحتمال ومضادان للعقل—فان اختيار شارلو لموريل مضاد للبيولوجية نفسها، إذا ما نظرنا إلى أن غرض البيولوجية (الحياتية) هو الانسال. ان استحالة العلاقات المثلية لدى بروسست مفرغة بفعل حقيقتين اثنتين:

الضباب الأمومي المتغلغل الذي يرى من خلاله العلاقات الجنسية كلها ، وكذلك حقيقة انعدام علاقة جنسية سوية ليست قسرية يمكن لها ان تشكل مستوى للمقارنة . إذا كان الحب نفسه مرضاً نفسياً في الأصل ، ولكنه مرض قابل على التبوؤ في آثاره النهائية مثل ذات الرئة والكوليرا ، فليس من المهم كثيراً كيف يكون مريضاً أي نوع من أنواعه . لدى بروسست نرى الجنسيين المثليين على مثل شقاء الجنسيين الأسوياء .

لا استطاع تمييز الجنسيين المثليين بآية خصائص بيولوجية يمكن ملاحظتها من قبل رجل العلم . ولا استطاع بالضرورة التعرف عليهم اجتماعياً بأي تصرف خارجي واضح . ولما كانوا سرّيين فانهم يمثلون خصائص السرية . وعندما يكون الجنسي السوي واعياً بوجودهم ، مثلاً وعى مارسيل ذلك في مونجوفان وفي حديقة الدوقة فان الجنسي المثلي يقوم بتذكيره دائماً بالطبيعة اللاواعية للجنس بوصفه جنساً وبتذكيره أيضاً بالقوة اللامعقولة للانجذاب الجنسي .

ومها يكن بروسست مقنعاً فان هناك نقيضة لامنطقية بصورة خاصة في الوظيفة البيولوجية والسيكولوجية التي يقوم بها الجنسيون المثليون في روايته : فهم اذ اختيروا استثناءات لايفضاح نظرية عامة في الحب ، فانهم كلما ازدادوا ايضاحاً لهذه النظرية وعرضها قلوا في كونهم استثناء .

يشكل الجنسئون المثليون جمعية سرية عنيدة. في حفلة الأميرة دي غيرمانت في الجزء المسمى «سدوم وعامورة» يكون الحاجب الذي يعلن اسم الدوق دي شاتليرو قد التقى به قبل بضعة أيام على انه سيد انكليزي. وهناك خادام لم يكن مدركاً لهوية شارلو يعرض ان يقدمه إلى الأمير دي غيرمانت وهو من أقارب شارلو بحيث لا يكاد يحتاج إلى تقديم. وشارلو نفسه الذي كان واحداً من أعظم المحكمين في المجتمع الفرنسي، ورجلاً يضع النبرة لمدنية بكاملها، ينتهي بمبغى للذكور ويضرب من قبل ببغى ذكر (وان عدم تأثير الضرب المدفوع الثمن ليس سخرية تصنع سخرية أخرى، بل هي الجوهر الأخير المتعفن لمرض انتاب المثل الأعلى). وحتى هنا، (والضرب مدفوع الثمن ومرتب بموجب مساعدة شارلو الذي انشأ المحل لمثل هذه المناسبة فان التجربة لا تبعث على الرضى. ذلك ان البغى وهو من عنصر طيب، لم يكن قديراً على ان يقوم بصورة مقنعة بلعب دور الكراهية). ان الأخوة التي تجمع الجنسئين المثليين انما هي خيط أحمر يشد الشحاذ بالملك والسفير بالخادم. وان اللجوء إلى السرية لديهم ونفاق المجتمع بمثابة مرآتين متماثلتين، فكل منهما ينبغي ان تدعي بشيء ما والتخفي هو العامل المساعد لكليهما.

والجنسئون المثليون، وهم مجتمع داخل المجتمع، جذورهم تمتد في تناقض بيولوجي يكون على الدوام هدفاً للحكم الاجتماعي

مثلاً ينبثق المجتمع بمعنى اوسع ، من مفهوم مغلوط للعلاقات الانسانية ويكون على الدوام تحت رحمة النقد الفردي . وتحدث اسرار الوراثة طائفة سرية ، أما جزافيات السلالات (ومن بعد ذلك جزافيات المال لان تربية الدوقة دي غيرمانت ليست أكثر مجانية من ملايين مدام فيردوران) فهي تقوم بانتاج معادها الاجتماعي-وذلك المعادل هو عالم فابورغ سان جيرمان .

الجنسيون المثليون جماعة من الاقلية يدفعها الشعور بالذنب وهي تقوم بالذنب ، انما هم وفقاً لبروست ، مطرودون عن المجتمع فقط بسبب ان المجتمع يطردهم لغاياته الخاصة : فبقاء اية جماعة يعتمد على قدرتها في ابعاد الآخرين . في حفلة فيردوران الموسيقية في كاي كونتي ، يقوم البارون دي شارلو أول الأمر بابعاد مدام فيردوران وعزلها ، عن طريق استخدام للفظاظاة معها ، عن أولئك الذين يراهم ارفع منها في المجال الاجتماعي . ثم تقوم مدام فيردوران نفسها بابعاد البارون دي شارلو بان تستعدي موريل عليه فيقوم الاخير بتقريع البارون علناً .

وفي كل حالة من هذه الأحوال تكون الاسلحة المستخدمة اسلحة اجتماعية : فهي اسلحة المكانة الاجتماعية والتفرقة الاجتماعية . وانها ملكة نابولي التي تنقذ البارون اذ تأخذه بذراعه وتقوده إلى خارج الغرفة . فنحن عدنا إلى حيث بدأنا : فالملكة قد وضعت مدام

فيردوران في مكانها المناسب .

لان الجنسي المثلي مرغم على اتخاذ دور اجتماعي مرور فهو . وهذا أمر يبعث على الاحساس بالتناقض ، صورة مصغرة للمجتمع نفسه . فهو يولد الوضع السابق للتجمع الاجتماعي ، أي الابعاد ، وبوصفه عضواً في المجتمع ، انما هو محاكاة ساخرة لآليات المجتمع . والتجمع الاجتماعي للجنسين المثليين ذو أهمية خاصة لدى بروس لان نقطة اتصال عشوائية واحدة فقط بين الأفراد تكون ضرورية لتشكيل الجماعة . وهكذا يحدث في قضية درايفوس المعادل الاجتماعي لهذه العملية السايكولوجية . ففابورغ سان جيرمان والعناصر المعادية للسامية من الطبقة البورجوازية ، وهي لا تلتقي بشكل اعتيادي في اهتمامات مشتركة ، تجد نفسها في حلف قسري ولكنه حلف فيه منافع متبادلة . وعلى شاكلة ذلك لم يكن سوان بحاجة لغير غرامه المستعر تجاه اوديت كي يقع في حب آل فيردوران لأول نظرة بينما كانوا في حقيقة الأمر من نوع الناس الذين يمحتمهم . والجنسية المتلية كبيرة الابانة هنا لانها تخلق الوضع الذي تكون فيه الاختيارات على أشد ما تكون فقراً : القسر السايكولوجي . فالجنسيون المثليون لا يستطيعون إلا ان يبعدوا ما ليس في قدرتهم على ضمه اليهم وهو الحب الاعتيادي . وعلى المجتمع ان يدعي انه هو أيضاً غير قادر على الاختيار . فالدوقة تختار من تريد في نطاق ضيق جداً من نطاقات

الاختيار فحسب ، ولذلك يكون مهما بالنسبة لسمعتها واحترامها لنفسها ان تدعي وجود ميدان واسع للاختيارات والامكانيات : فهي ستذهب إلى هذه الحلقة لا تلك وتستقبل هذا الشخص بالذات لا ذاك ولكنها مثل الجنسي المثلي ، محددة باختيارات مسبقة .

يشارك البارون دي شارلو مع سوان بميزة لم تمنح لغيرهما : فهما مراقبان (بفتح القاف) ولكنها في الوقت نفسه امتدادان لشخصية المراقب (بكسر القاف) : فسوان هو الجنسي السوي السليم الجنسية لمارسيل المراقب (بفتح القاف) أما البارون دي شارلو فهو الجانب الاخر من الجنسية . وكل منهما يحتل بشكل تقريبي نفس المواضع ، فسوان يسيطر على النصف الأول من الكتاب والبارون يسيطر على النصف الثاني . ونحن نستنتج هذا التقسيم في الشخصية من الحقائق التالية :

قضية سوان الغرامية مع اوديت ولو انها حدثت لسنوات عديدة قبل ان يولد الراوي ، تشابه علاقة الراوي مارسيل بالبيرتين . وعلى الرغم من الاختلاف في الزمان ، تدور كلا العلاقتين في بدايتهما على الحلقة المغلقة «لعشيرة فيردوران الصغيرة» وعند كل منهما تشكل ثيمة الموسيقى فانتوي لحناً دالاً معاوداً أما سوناتا فانتوي فهي تخصّ سوان وأما سباعيته فهي تتعلق بمارسيل ومما له دلالة أكبر ان الانساق النفسية متشابهة : فالطبيعة الغامضة للمرأة ، والعذاب الذي

يحدثه غيابها أكثر من لذة حضورها ، هما اللذان يشكلان المفتاح لذلك الهوى . ويجري التبادل العاطفي في داخل الشخص المحب نفسه ولا يجري بين المحب والمحبيب . والغيرة هي التي تشحن القلب أكثر مما يملؤه الاشباع المتقابل . ويكون شعور سوان بالغيرة أشد حدة وعنفاً عندما يصير مدركاً بان اوديت كانت لها صلات مع بنات جنسها مثلما كانت لها صلات مع الجنس الاخر . وهذا الخوف من انحراف اوديت يصير أكثر مصداقية اذا ما وصلنا حكاية مارسيل - سوان بحكاية اوديت - البيرتين مما إذا جعلنا الأمر معزولاً ذلك انه ليس هناك شيء في بقية حياة اوديت أو في تاريخ غيرة سوان ما يحلو لنا هذه الظاهرة التي هي على شيء ما من المفاجأة . وما ان يحل الوقت الذي يتزوج فيه سوان من اوديت حتى لا يعود مغرمًا بها ، ذلك لايها حررته من الغيرة ، وهي التي كانت موضوع تلك الغيرة وعلاجاً لها ، ثم انها انتزعت من عالم فابورغ سان جيرمان الاجتماعي الذي كان ينتمي اليه من قبل . ولم يبق سوى حلم يقظة واحد من أحلام فابورغ سان جيرمان : الحلم الفنتازي الذي يراوده في ان كلا من اوديت وزوجته وجيلبيرت ابنته تستقبلها الدوقة دي غيرمانت (وكانت في زمان زواج سوان من اوديت تدعى الأميرة دي لوم) وتصبحان جزءاً من حلقتها الحميمة ، وكان ذلك حلماً من أحلام يقظة سوان حرم منه هذا الاخير ولم يتحقق الا بعد وفاته . وهناك غيرة من نوع أشد خصوصية تدفع مارسيل إلى متاهات

شخصية البيرتين-أي شكوكه في ميولها غير الطبيعية . غير ان مارسيل حين يعود من تلك المتاهة لا يعود فارغ اليدين ، فقد كان قد ارغم خلال ذلك على ان يحوس مكتشفاً خلال متاهة نفسه هو ، ولدى نهاية تلك المتاهة يتشكل الكتاب الذي نقرؤه . والبيرتين بدورها تنتزع مارسيل من عالمه الاجتماعي-وهي تخرجه منه اخراجاً اتمّ مما فعلته اوديت بحق سوان ، ذلك ان اوديت لا تقوم بأكثر من الحلول محل مجتمع البورجوازية الصغيرة التي كان سوان يرتاده . أما البيرتين فهي اذ كانت اسيرة سرّاً لديه مع اخفائه لها على انها ابنة عمه في الأحيان القليلة التي يخرجان فيها ، فقد استغرقت كلّ شخصية مارسيل وجعلت ارادته تستترف بفعل الانصراف لها انصرافاً كاملاً . ولم تعد الحياة الاجتماعية لدى مارسيل تحمل أيّ معنى .

وفي كلتا الحالتين تكون الاستحالة (استحالة الامتلاك التام) هي المحرك العظيم للحب . اوديت يجري تدجينها بالزواج والبيرتين تُسجن في بيت مارسيل وهما تحت المراقبة لا تعطيان ما لديهما من اسرار .

يتزوج سوان اوديت وهو في ارتياح التحرر منها ، أما مارسيل فهو يعيش مع البيرتين في يأس الأسر . الا ان تحرر سوان ليس سوى تحرر خداع . وسوان ومارسيل يسيران في الطريق نفسه ، وسوان يجتاز جزءاً من الطريق ، لا الطريق كله ، نحو الحقيقة . اذ ان سوان يخفق

من خلال نجاحه ، إذ انه يحقق حين ينجح في الزواج من اوديت .
أما مارسيل فهو ينجح عن طريق اخفاقه ، إذ انه يخسر البيرتين
ويكتب كتابه . وتظل رهافة عقل سوان ولطافة مدركاته من نوع
رهافة هاوي الفنون الممتاز ولطافته ، ولكنه يظل هاوياً مع ذلك .
فالموت يخنقه بفعل السرطان بين الشخصوص القميئة التي أمضى معها
حياته والتي لم تحببه حباً حقيقياً . أما مارسيل فيبادل يسر الزمان
المستعاد انتصار الفن . وهو لا يخلق عملاً من أعمال الهواة ، مثل
الكتاب حول الرسام فيرمير الذي لم يكمله سوان أبداً ، أو يحيا الحياة
التي كان فيرمير من المحتمل ان يرتضيها ، وهو تسويغ سوان المحزن
لحياته هو بالذات - ولكن مارسيل يخلق عملاً فنياً جديراً بفيرمير
نفسه . (أي هذه الرواية التي نقرأها) .

وإذا كان سوان ومارسيل ضحيتين لنوع من الحب يخلق
موضوعاته من داخل ذاته ، جاعلاً التواصل الحقيقي والارتباط
الصحيح مستحيلين ، فان علاقة شارلو بموريل تمثل هذه الفرضية
العامة نفسها . فالحب أمر رمزي غاية الرمزية ، والمحبة هو نصف
استعارة بيانية تسعى على الدوام بحثاً عن صورتها المطابقة لها .
ولا يجري اكمال الاستعارة مطلقاً لان الصورة المطابقة هي نفسها على
الدوام . وفي الجنسية المثلية حيث يكون كل من جانبي الاستعارة هما
نفس الشيء تقريباً ، وحيث . يكون هناك تكرار فعلي لكل من
جسدي المحبين ، فان هذه الصورة من الحب تعطي ايضاحاً قابلاً

على التصديق قبولاً استثنائياً.

في حب مارسيل لالبرتين نعيد استكشاف تطور حب سوان لاوديت ، ثم نقفز فوق سياج إلى الجانب الآخر حيث تقع أرض شارلو وموريل . ويكون الاستكشاف أعمق والدلالات أدق والاعماق أشد ارعاباً . ولكن البيرتين تبدو في جوهرها مكونة من جزء من اوديت وجزء من موريل كما ان مارسيل هو سوان جزئياً وشارلو جزئياً أيضاً .

إذا كانت النافذة شفافية ضرورية للبصاص (المتلصص النظر) فان القدرة على عرض الصور ضرورية لمن ينال متعته بنفسه . وحقيقة ان مشاهد جنسية حاسمة قد شوهدت لدى بروس من خلال النوافذ أمر يأخذنا إلى الورا نحو المصباح السحري في صبا مارسيل . ومثل النافذة فان المصباح هو عدسة من العدسات ، ولكنه على خلاف النافذة ، يمسك باليد ويعكس صوراً . كما ان شرائح المصباح السحري تلقي ضوءاً أكبر عندما ندرك ان جنيف دي برابان قد اتهمت بهتانا من قبل غولو بانها ارتكبت الخيانة الزوجية . وحتى صور الطفولة تلك التي تبدو بريئة كانت تنطوي على سر جنسي . فبروست يضمن مشهداً من مشاهد التمتع الذاتي تستخدم فيه صور النافذة والوردة والبرج :

«واأسفاه ، لقد كان من غير المجدي انني توصلت إلى حارس

زنزانة روسانفيل... حينما كنت وانا في الطابق الأعلى من بيتنا في كومبراي ، ومن الغرفة الصغيرة التي كانت تعبق برائحة عروق السوسن ، أنظر إلى الخارج فلا أرى شيئاً سوى البرج مؤطراً في مربع النافذة نصف المفتوحة ، بينما كنت استكشف ، ببطولة النواهي التي يحملها المسافر وهو يغذ السير نحو اجواء مجهولة ، أو تلك التي لدى البائس المستئس الذي يكون على حافة تدمير الذات ، وأنا مغمى علي من شدة العاطفة ، استكشف عبر حدود تجربتي الخاصة ، طريقاً لم يسلك بعد ، وكان طريقاً اعتقد انه قد يقود إلى موتي ، حتى وصلت الرغبة منهاها وتركتني مرتجفاً بين اعواد من الكشمش المزهر ، الذي كان زاحفاً إلى الغرفة من خلال النافذة ومتساقطاً حوالى جسدي » .

(طريق سوان)

والمعنى الجنسي للنافذة ليس مقصوداً على مارسيل . فعندما كان سوان يمضي لزيارة اوديت خلال الشهور الأولى من غرامها ، كان ينقر على نافذتها كإشارة اليها كي تأتي إلى الباب وتدعه يدخل البيت . وفي مناسبتين اثنتين حينما كان سوان يشك بان اوديت تخونه مع فورشفيل فان صورة النافذة ترد . تطلب اليه اوديت ان يضع في البريد بعضاً من رسائلها وواحدة منها موجهة إلى فورشفيل . وسوان يقرأ الرسالة من خلال الغلاف ويؤكد الشك بان اوديت كانت تخونه .

«وقف سوان برهة من الزمن هناك ، وقلبه كسير مختار وهو مع ذلك سعيد ، ناظراً إلى هذا الغلاف الذي سلمته اياه اوديت من غير تخرج ، فإلى هذا الحد المطلق كانت ثقتها بشرفه ، ومن خلال نافذة الغلاف الشفافة انكشفت له ، مع التاريخ السري لحادثة كان يائساً كل اليأس من استطاعته معرفتها ، شظية من حياة اوديت ، منظوراً إليها من شق ضيق لامع محفور على السطح من غير معرفتها به . ثم ان غيرته تمتعت بذلك الاكتشاف ، كما لو ان هذه الغيرة تمتلك وجوداً مستقلاً ، عنيفاً في انابته ، ضارياً في التهام كل شيء يغذي حيويتها حتى اذا كان ذلك على حساب سوان نفسه» .

(طريق سوان)

وبعد ذلك نراه يتطلع من خلال نافذة اوديت من أجل تدعيم مخاوفه واثباتها . وكانت النافذة المغلوطة فهو قد ازعج رجلين متقدمين في السن قاما بفتح مصراعي النافذة . وإذا ما كانت الصورة التي رآها سوان مؤطرة في النافذة ليست محملة بالمعنى الجنسي الذي توقعه أو الحدة الجنسية التي كان ينطوي عليها المشهدان اللذين رآهما مارسيل ، فان المشهد الذي رآه سوان هو منسجم مع السياق على الأقل ، فسوان قد شاهد كائنين اثنين من جنس واحد مهما كان منظرهما مضحكاً أو سخيلاً في تلك اللحظة

حين يكون مشهد كائنين من جنس واحد مدعاة للارتياح لدى

سوان إذ أنه لا يرى اوديت منفردة مع رجل ، فإن مشهد كائنين من جنس واحد يشكل عذاباً لدى مارسيل . حينما يجري كشف صداقة البيرتين مع زميلة الأنسة فانتوي غير المسماة فان المشهد الذي رآه في صباه من وراء النافذة في مونجوفان يأخذ في الحركة والصور النائمة الساكنة تصير صورة حية . وانها قدرة البيرتين على جعل مارسيل يتعذب هي ما يحدد طبيعة حبه لها ، وان جنسيتها المثلية غير المرئية هي التي تشكل فحوى التحقيق الطويل التحليلي الذي تؤول اليه علاقتهما . ومارسيل يسعى نحو الأمومة في علاقته مع أمه ويسعى نحو روح الصبا الانثوي في علاقته مع البيرتين « ... لقد كان حيي البيرتين ليس أكثر من شكل عابر لهيامي بروح الصبا الانثوي » (البيرتين التي اختفت) . والرعب الخاص الذي تنطوي عليه البيرتين في عيني مارسيل يكن في انها ليست الالهة المختارة البارزة للحياة من خلال رغبة عامة فحسب ، بل كذلك لانها منافسته الفعلية في هذه الرغبة بالذات « ... كانت كل رغباتي تساعدني إلى حد معين ان افهم ماهية رغباتها هي .. » (البيرتين التي اختفت) وهي تخونه لا بوصفه حبيباً فحسب بل كذلك بوصفه رجلاً مثلاً خائنه امه من قبل ، بمعنى أشد تعقيداً ، لا بوصفه طفلاً فحسب بل كذلك بوصفه ابناً . انها العلاقة العاطفية التي كانت لمارسيل مع امه ممزوجة بالمضمون الجنسي المثلي في مشهد مونجوفان هو ما يعطي البيرتين قوتها الخاصة . فما كان مارسيل يشعر به ويراه وهو طفل يعود صحيحاً كي يملكه

بوصفه حقيقة - وهي حقيقة يريد ولا يريد أن يعرفها ، ذلك لأن لذته تشمل بالدرجة الأولى على قدرته على الشعور بالألم - وهذا ارتباط مباشر مع شارلو الذي هو مازوخي بشكل واضح ويحتاج في النهاية إلى أن يضرب وهو مقيد بالسلاسل كي يشعر باللذة الجنسية . فما الذي يشتمل عليه الاحساس بالألم اللذيذ لدى مارسيل ؟ انه في عدم الاستطاعة - وذلك يكمن في مشاهدة ما يقوم به الآخرون ، أما مشاهدة طفلية كما حدث في غرفة مشهد غرفة النوم ، وأما جنسياً وحرفياً ، كما في مشاهد النافذة ، واما على نحو مجازي ، كما في غيرته المتسلطة في علاقته مع البيرتين .

ينظر مارسيل إلى حديقة مدام سوان الشتوية من خلال نافذة ، ومن خلال نافذة صالة الطعام في فندق باليك ينظر إلى البحر - وتلقاء زرقته يرسم أولى لوحة له بخصوص سان لو ، ومن أعماق ذلك البحر تبرز الالهة البيرتين (كما تبرز فينوس في صورة بوتيشيلي الشهيرة : المترجم) ونراه يحدق من خلال نافذة الممشى في الفندق الكبير ناظراً إلى الريف الذي تضم خضرته البعيدة لاراسيلير ، ضيعة آل فيردوران ، وتلك المدن الريفية الصغيرة حيث تذهب البيرتين للقيام بجولاتها في مجال «الرسوم والتخطيطات» والتي تكون عند التأمل في الاحداث الماضية ، محطات الصليب الذي يعلق مارسيل عليه في تجواله كمفترس جنسي . ومن خلال نوافذ المطعم في ريفيل يرى مارسيل حقيقة متشعبة ، ومن خلال نافذة في ستوديو

الرسام ايلستير يرى البيرتين تتراكض. ومن خلال نظرة عبر نافذة غرفة سان لو يرى الشكل المنعكس لتل من التلال سيقوم بتلوين كل ذكرياته بشأن اقامته في دونسير. وصور النوافذ تنتشر وتتكاثر في عمل بروسست ونراها تشد إلى بعضها بعضاً شداً درامياً بفعل ربط نهائي للنوافذ ونقاط استراق النظر.

وربط غرفة «الام» في كومبراي والنافذتين «ذاتي الجنسية المثلية» واحداهما في مونجوفان والأخرى المطلّة على باحة الدوقة - يقدم توتراً بين موضوعين ويؤسس وشيجة بين عاطفتين يجري تقويتها مرة أخرى في تداع آخر بعد ذلك. ففي البندقية يصف مارسيل نافذة مخصوصة في الفندق :

«على الساحة تحول الظل الذي كان يمكن ان يلقي على كومبراي بواسطة ظلة بائع الاقمشة وستارة الحلاق واستدار لكي يصير ظلاً مركزاً على الارهار الزرق الصغيرة المتناثرة على اقدامه فوق صحراء من البلاطات التي تشويها الشمس وذلك بفعل الصورة الظلية التي تحدثها الواجهة ذات طراز عصر النهضة ، وهذا لا يعني القول انه عندما تكون الشمس كاوية لم تكن مرغمين ، في البندقية كما كنا في كومبراي ، على انزال الستائر بيننا والقنال ، ولكنها ظلت معلقة وراء الزهرة الرباعية والزخرف في النوافذ المصنوعة على الطراز

القوطي . ومن هذا النوع كانت النافذة في فندقنا وهي التي كانت أمي تجلس وراء اعمدتها تنتظرنى ، محدقة في القنال بصبر ما كانت تستطيع اظهاره في الأيام المواضي في كومبراي ، أيام كانت وهي تضع في داخليتي آمالا لم يتح لها ان تتحقق . قط ، غير راغبة في ان تدعني أرى مقدار حبها لي . أما هذه الأيام فقد باتت مدركة كل الادراك ان بروداً بيناً من جانبها تجاهي لن يغير شيئاً وان الحنان الذى كانت تغدقه علي كان مثل تلك الاطعمة المحرمة التي لا يعود من المفيد منعها على المرضى بعد ان يصير من المؤكد ان شفاءهم ليس ممكناً . وبقيناً فان التفاصيل المتواضعة التي منحت فردانية معينة لنافذة غرفة عمتي ليوني ، منظوراً اليها من شارع لوازو.. المعادل لكل هذه الأمور في هذا الفندق في البندقية .. فانها (أي امه) قد بعثت إليّ ، من اعماق قلبها ، حباً لا يتوقف الا عندما لا يكون هناك أي غذاء مادي يدعمه على سطح نظرتها المفعمة بالمشاعر ، تلك النظرة التي قربتها مني أشد ما يكون القرب امكاناً ، والتي مدتها قدما وراء شفيتها في ابتسامة بدت لي كأنها تقبلني فيها ، داخل اطار وتحت سقيفة ابتسامة أشد خفاء وسرية تحملها النافذة المقوسة المنارة بفعل نور الشمس في منتصف النهار . لهذه الأسباب ... فمنذ ذلك الحين ، كنت كلما رأيت قالباً لتلك النافذة في متحف ما أشعر بالدموع تترقق في عيني ، وليس ذلك الا بسبب ان النافذة تقول لي الشيء الذي يلامس اعماقي أشد من ملامسة أي شيء في العالم لها وهي تهمس بي

قائلة : اني اتذكر امك تذكراً جيداً».

(البيرتين التي اختفت).

فالتبادل بين نافذة غرفة النوم في كومبراي ونافذة البندقية ،
وكلتاها مكانان اموميان مقدسان ، يصير تعادلاً أشد اتصاحاً هنا .

وفي مشهد الرعب النهائي من رواية « بحثاً عن زمان مفقود »
وهو مشهد تنعكس معانيه على الماضي عبر أربع شفافيات - هي نافذة
البندقية ، والنافذة المطلّة على باحة الدوقة غيرمانت ، ونافذة
مونجوفان ، ونافذة غرفة نوم مارسيل في كومبراي - تقف على هذا
المقطع :

« سمعت طرقعة السوط ، ويحتمل انه كان معباً بالمسامير لان
صبيحة عذاب تلتها . ثم ادركت وجود ثقب جانبي في الغرفة يمكن
اختلاس النظر منه وقد نسوا ان يسدلوا الستارة عليه . فزحفت بلا
ضجيج في ذلك الاتجاه وانزلت نحو الثقب فرأيت فوق الفراش ،
مثل برمتيوس مقيداً على الصخور ، رجلاً يتلوى تحت ضربات السوط
الذي كان معباً فعلاً بالمسامير وقد أمسك به موريس ، وكان الرجل
المتلوي يتزف دماً وقد غطي جسده بالجروح التي تنبئ انه لم يكن
يدعن لذلك التعذيب للمرة الأولى ، وحينذاك وجدت ان الرجل
الذي يتعذب أمامي هو المسيو دي شارلو » .

(الزمان المستعاد)

كان ذلك المشهد مشهد الرعب النهائي لاسباب معينة. ذلك انه اذا كان مارسيل يقول من قبل «جحيمي هو باليك هذه برمتها» (البيرتين التي اختفت) فان هذه الرؤية الأخرى التالية للجحيم تتجاوز تجاوزاً غريباً ما هو شخصي وتدمج الخطوط الجنسية والاجتماعية ونبراتها في الرواية. فخلال التعميم الذي جرى ليلاً لجأ مارسيل إلى بناية اتضح فيما بعد انها مبغى رجالي يديره جوييان ويسنده شارلو. وانه في هذا المشهد تأكدت جنسية سان لو المثلية حينما يترك وراءه من غير احتياط صليبه الحربي في المحل الذي يديره جوييان. ومشهد المبغى يتبعه على نحو مباشر قصف مدينة باريس. ان جنة حديقة العمة ليوني قد أدت، على مراحل لا محيد عنها، إلى رؤية من رؤى الجحيم التي هي من الناحية السايكولوجية نتاج الانحراف (المبغى)، ومن الناحية الاجتماعية أدت إلى رصاصة الرحمة المصوبة إلى طبقات أوروبا الحاكمة (قصف مدينة باريس). فالغناء والفساد وسوء الطوية والانانية والمرض - هذه كلها اتحدت في فعلين من أفعال العدوان: ضرب شارلو، وشارلو الذي هو نهاية المطاف في قرون من المدنية، ومحاولة تدمير مدينة باريس وهي المركز التاريخي والمادي لهذه المدنية ذاتها.

وليس من قبيل الصدف ان ثلاثة من أربعة أشخاص رئيسيين ذكور يمثلون الارستقراطية الفرنسية في رواية بروست - وهم الأمير جلبير دي غيرمانت (الذي يمضي ليلة مع موريل في بيت للدعارة في

مانفيل) وسان لو والبارون دي شارلو-كلهم يصورون في موضع أو آخر على أنهم يرعون البغايا من الذكور والشخص الوحيد من آل غيرمانت الذي لا يندرج تحت هذه الصفة وهو الدوق دي غيرمانت، يستبدل بذلك انغماراً استغرق حياته كلها في الخيانة الزوجية.

في الجزء المسمى «بالاسيرة» وفي لحظة من لحظات القلق العظيم، نجد مارسيل يشعر بما يلي:

«على حين غرة، وفي هدأة الليل، افزعني صوت كان في ظاهره لا أهمية له، وملأني رعباً، وهو صوت نافذة البيرتين اذ فتحت فتحاً عنيفاً».

(الاسيرة)

وهذا الصوت الذي كان في ظاهره عديم الأهمية، انما هو على أعلى الدرجات من الخطورة والاهمية. فهو صوت ينبئ بمغادرة البيرتين-وهو فعل اوقف ثم صرف النظر عنه ثم صار فعلاً حقيقياً، مثل رؤية مارسيل للكنيسة الفارسية الطراز في باليك، اذ انها شرقية في الخيال، واعتيادية في الواقع، تم تصوير فارسية جزئياً في حقيقة الأمر. ولكن بين فتح البيرتين لهذه النافذة، حينما قامت البيرتين باجراء الاستعدادات لمغادرتها، وهربها الفعلي، مضت هي ومارسيل في رحلة إلى فرساي. وإذ سمعا هناك صوتاً لم يستطيعا تمييزه أول

الأمر تقول البيرتين «أنظر هناك طائرة في أعالي السماء»..

(الاسيرة)

انه في الفتح العنيف لنافذة ما في بيته هو نرى مارسيل يعاني توقع مغادرة البيرتين. ومثل التوافد الأخرى نجد هذا المشهد يهيء المنظور لمفاجأة أخرى، فالبيرتين لا تفارق مارسيل فحسب اذ انها تغادر الحياة ذاتها. وهذه الصورة الخاصة بنافذة تفتح فتحاً عنيفاً والتي تملأ مارسيل «رعباً» متصلة اتصالاً ثيمياً (اتصال الموضوع) بمشهد المبغى السابق. وكل من هذين المشهد-لان مارسيل والبيرتين قد تشاجرا بشأن علاقتها باندريه-ينطوي على اكتشاف الانحراف، وهذه اشارة حقيقية أو رمزية للارستقراطية الفرنسية (آل غيرمانت، الصليب الحربي، فيرساي) ووجود طائرة (قصف مدينة باريس وملاحظة البيرتين بان الطائرة: عالية في السماء).

ومثل دق الجرس في بوابة الحديقة-وهو صوت يسمع في كل من بداية رواية بروسست وختامها-تصبح غرفة النوم في كومبراي لحناً مكرراً معاوداً. انه يضيق حتى يصير «ثقباً لاستراق النظر» ويكون فعل ما لم يتصور من قبل فعلاً مرغوباً به الآن على كراهيته، محولاً صور الطفولة المنطوية على الاساطير والتاريخ والمنعكسة في فانوس مارسيل السحري وهو صبي، إلى رؤية مرعبة من رؤى الحب الجنسي.

٤ - الحفلات

« ذلك ان كل موت تبسيط للحياة بالنسبة
لاولئك الذين يظلون باقين اذ يعتقهم من وجوب ان
يكونوا شاكرين ومن وجوب زيارة بعضهم لبعض ».

(الزمان المستعاد)

الكتابان اللذان يذكران أكثر ما يذكران في رواية بروس هما
الف ليلة وليلة وذكريات سان سيمون حول حياة البلاط في عهد
الملك لويس الرابع عشر في فرساي. فرواية « بحثاً عن زمان مفقود »
تستقي غذاءها من قطبين متقابلين : احدهما كتاب يروي حكايات
غريبة (يبرز فيها الجني من مصباح سحري مثلاً برزت كومبراي من
كوب شاي) وكتاب آخر هو التحفة العظمى في التسجيل الاجتماعي .
في الجزئين المدعويين « طريق سوان » و « تحت ظل الصبايا المزدهرات »
نكون في عالم من الفيض والأثمار من الداخل ، أما في الجزء المدعو
« بطريق غيرمانت » فان العدسات تستدير نحو الخارج . ذلك ان
متطلبات العالم الخارجي يجري استقصاؤها وتحريها .

وصورة بروس للمجتمع تنطوي على الجاذبية واللامحية
والرشاقة - وهذه كلها احجار الارتكاز للعلاقات المتمدية . ولكنها
كالحب تشبه صندوق باندورا (الذي حين يفتح تخرج منه كل أنواع
الشرور) . فتحت غطاء ذلك المجتمع ، نرى وراء الغيرة والغموض
والخداع ، وحوشاً لا تقل عنها شراسة تهباً للقفز وهي : النفاجة
والكذب والحقاقة . ومما يدعو إلى العجب ان بروس بعد ان توصل

إلى مثل هذه النظرة القاسية بشأن المجتمع ، استطاع ان يعيد بناء السحر الكامن فيه ويشكله من جديد . فنحن نقاد إلى اعماق المتاهة الاجتماعية ، وقد غشيت ابصارنا بفعل الانوار والاحاديث وتلاؤ الجواهر . ولدى نهاية المتاهة نجد طريقاً لا يفضي إلى شيء : فالمجتمع لا يعود قادراً على تقديم ما يشبع ويرضي أكثر مما يستطيعه الناس الذين يصنعون ذلك المجتمع .

هناك ثلاث مجموعات اجتماعية يدقق بروسن النظر فيها : البورجوازية والارستقراطية وخدمهم . والبورجوازية مقسمة إلى الشخصيات الريفية في كومبراي والاعنياء المحدثين في باريس عصابة فيردوران ، والبيروقراطيين أمثال بونتان والمغامرين الصاعدين الذين كانوا بروليتاريين في الأصل أو كانوا من الطبقة الوسطى أمثال موريل واوديت . أما الارستقراطية فتتكون من النبلاء والأسر المنحدرة عن الملوك ، وهذه الطبقة لا تنطوي على امتياز مهم من أجل اهداف بروسن في هذه الرواية . أما الخدم فتمثلهم بالدرجة الأولى فرانسواز ولكن تمثلهم أيضاً سيلست الباريه (وهي خادمة بروسن في الحياة الحقيقية وقد جعلها شخصية في روايته وربما كان فعله ذلك من أجل تفريقها عن فرانسواز) ومن الخدم أيضاً نادل الدوق والدوقة دي غيرمانت وخدام شارلو ، ونادل عائلة مارسيل ، ومجموعة من «قطع» مجهول الاسماء ويشتمل على البوابين والخدامات والسعاة

والسواق والبستانيين والحوذيين الخ... وبين كل هذه الشخص
لا يرسم رسماً عميقاً سوى الخادم فرانسوار.

والحفلات تشكل الطريقة الرئيسية لدى بروس في عرض
السلوك الاجتماعي ، فهي مثل الاشكال المعينة في وسط الاحلام
المراهقة والتحليل النفسي والتأمل الميتافيزيقي وكلها تكون الجانب
الأعظم من الكتاب . وكل واحدة من هذه الحفلات ذات الأشكال
المعينة انما هي قطعة صلبة من الملاحظة الواقعية والساخرة ، وهي
تقابل تقابلاً حاداً مع بروس «الداخلي» . وهناك مناسبات اجتماعية
لا تحصى متناثرة خلال رواية « بحثاً عن زمان مفقود » وبينها ثمانية
يجري الحديث عنها على نحو مطول إلى حد كبير . واثنان من هذه
لمناسبات تقع خلال ملاحقة سوان الحبية لاوديت ، أما الست
لاخرى فتتصل براوي الرواية . وهذه الحفلات المناسبات تقع
الترتيب التالي :

سوان :

عشاء في بيت آل فيردوران .

(طريق سوان)

حفلة مساء في بيت مدام سانت أوفيرت .

(طريق سوان)

مارسيل :

حفلة استقبال فيما بعد الظهيرة لدى مدام فيلاباريسي .
(طريق غيرمانت)

عشاء لدى الدوقة دي غيرمانت .

(طريق غيرمانت) .

حفلة استقبال مساءً لدى الأميرة دي غيرمانت .

(سدوم وعمورة) .

حفلة عشاء في راسيلير (وهي ضيعة آل فيردوران الريفية) .

(سدوم وعمورة) .

حفلة موسيقية في كاي كونتي (وهو بيت آل فيردوران في
باريس) .

(الاسيرة) .

حفلة استقبال لما بعد الظهيرة لدى الأميرة دي غيرمانت .

(الزمان المستعاد) .

وحفلات اولئك الذين هم ليسوا من آل فيردوران - وهي
لا يمكن ان تدعى حفلات آل غيرمانت تماماً ذلك لان مدام سانت

أوفيرت ، وهي المضيئة للحفلة الأولى ، لا تنتمي إلى تلك الأسرة الباهرة ، أسرة غيرمانت- هذه الحفلات تصعد السلم الاجتماعي صعوداً ذا نظام محدد : سانت أوفيرت ، فيلاباريسي ، الدوقة دي غيرمانت ، الأميرة دي غيرمانت . وهي تشير مرة أخرى إلى أن مارسيل وسوان وجهان لشخصية واحدة ، لأن هذا التصاعد فيه مغزى اجتماعي داخل تركيبة الرواية والحفلة الأولى ، في بيت مدام سانت أوفيرت ، يحضرها سوان ، بينما الحفلة الثانية ، في بيت مدام فيلاباريسي ، فيحضرها مارسيل .

وفي حفلة الاستقبال الأخيرة لدى الأميرة دي غيرمانت وهي التي تحتتم بها الرواية نجد أن الأميرة ليست سوى مدام فيردوران (التي تزوجت في النهاية من الأمير دي غيرمانت) وهي المرأة الشبيهة بالقرن المثابر إذ صعدت السلم الاجتماعي درجة فدرجة . وهكذا فإن الادعاء من الطبقة الوسطى والارستقراطيين المدعين ، وقد صاروا جميعاً لا يستطيع تمييزهم بعضهم عن بعض ، قد وضعوا أيديهم بعضهم ببعض في رقصة مقابرية رهيبة أخيرة .

والغيرة هي العاطفة المسيطرة في الحب أما المفاجأة فهي العاطفة المسيطرة في المسرح الاجتماعي . والشخصية الأشد تحراً من العاطفة الأولى تجعل في الامكان ، وهذا مصدر المفارقة الساخرة ، تمحيص بروسست الوافي الشافي للعاطفة الثانية وهي عاطفة المفاجأة الاجتماعية .

وهذه الشخصية المتحررة تماماً من الغيرة هي جدة مارسيل ، وهي عن طريق مفاجأة بروسية نموذجية ، تسهل مهنة مارسيل في المجتمع بان تقدمه إلى مدام فيلاباريسي في باليك . ومام فيلاباريسي بدورها تقدم مارسيل إلى كل من سان لو وإلى البارون دي شارلو . وتترك جدة مارسيل في مفارقة ساخرة أخرى : فهي على الرغم من وضعها لقدمي مارسيل ، دون ان تدري ، في الطريق المغلوط ، فانها هي بالذات التي يستقي منها مارسيل تلك القيم الاخلاقية التي يستطيع بواسطتها الحكم على المجتمع في نهاية المطاف . ولدينا ، مرة أخرى ، الفكرة المشحونة بالنقائص بشأن ذلك «السبب» وذلك «الشفاء» المزوجين معاً . وفي هذه الحالة ليسا هما صفتين مزدوجتين لمزاج معين بل هما مفارقة ساحرة جاءت بها الظروف . فجدة مارسيل تظهر انعدام ادعائها الاجتماعي بان لا تقدم نفسها من جديد إلى مدام فيلاباريسي وهي التي كانت معها في المدرسة حين كانت صبية . وانها المدام فيلاباريسي التي تسعى اليها سعياً وبذلك تجعل «العدوى» الغيرماتية أمراً ممكناً بالنسبة لمارسيل .

وجدة مارسيل هي المركز الاخلاقي في رؤية مارسيل الاجتماعية . فهي الكائن الانساني الوحيد في رواية بروسست الذي في مقدوره ان يشعر بالحب الانساني والذي لا تجرى عليه تبديلات أو تحولات في الشخصية خلال الكتاب كله (فيما عدا التحول الذي يسببه تسبياً محتوماً اقتراب موتها) . انها مؤشر الطريق الذي

لا يتزحزح في تلك البرية الاجتماعية. وهي إذ لم تكن ساخرة ولا مائعة عاطفياً، فإنها محور الطيبة الذي تدور حوله العفاريت والعمالقة والوحوش فلا يؤثرون فيه. أما والدة مارسيل فتختلف عن جدته بطريقة معينة، وذلك من وجهة نظرنا نحن أكثر من وجهة نظره هو، فهي مشغولة بأسباب مرضه. غير أن هناك غموضاً عظيماً يظل الموضوع. فبعد موت الجدة، أريد للام أن تأخذ صفات أمها المتوفاة، فهي تحمل حقيبتها وترتدي فراء يديها وتقتبس من أقوال الكاتبة مدام دي سافيني، أما حبها لمارسيل فلا يصير محدداً بسبب الأهداف العلاجية التي كانت تراعيها من قبل. فوالدة مارسيل تظل محتفظة بذاتيتها المستقلة حتى تموت الجدة. ثم بعد ذلك يكون لديها واحد من التحولات البروستية التي تجري كأنها تجري في المرايا. إذ تصبح الأم معتمدة الظلال بطريقتين اثنتين: بفعل التبادل في طبيعة شخصيتها وكذلك بفعل الانتقال في وظيفتها ضمن المخطط الكلي للرواية. ففي السابق كانت هي التي أسست السابقة العاطفية التي تركزت عليها علاقات مارسيل التالية. فقبله ما قبل النوم التي منعها عنه وهو طفل ثم منحها له تتكرر في علاقة مارسيل بالبيرتين التي ترفض تقبيل مارسيل لها في باليك ثم تقبله بكل ارادتها في باريس على نحو يفاجئه. ونراه ينفق وقتاً طويلاً للتفكير في أسباب هذا التحول، ولديه تسويغ معقول ينتسب إلى ماضيه حين قام بكل ذلك التحليل والتفكير بشأن البيرتين. وفضلاً عن ذلك فإن في تردد

مارسيل في مغادرة البندقية حيث يدع والدته تغادر وحدها ثم في اللحظة الاخيرة يرافقها ، نرى تكراراً لشكّه المستحوذ بخصوص البيرتين . فوالدة مارسيل تفقد بلا وعي منها «الجانب الالبريتيني» ، المعلن من شخصيتها في مكان ما من منتصف الرواية وتتحول إلى الشخصية اللاجنسية التي كانت عليها جدته . ووالدة مارسيل ثنائية التكوين فهي احياناً تتوهج بالتأثير العاطفي الذي تحدثه البيرتين وفي أحيان أخرى تعكس التأثير الطيب الذي كانت تحوزه الجدة .

وجدة مارسيل لا تمنح قيمةً إلا للامتياز الشخصي . فالطبقات الاجتماعية تلاحق المصالح المكتسبة لمجتمع مقنن تقنياً طبقياً ، وهذه الطبقات تحمل عديداً من اساءات الفهم بشأن بعضها بعضاً . واسرة مارسيل لا تفكر بسوان الا على انه جار لهم في الريف متزوج من امرأة «سيئة السمعة» ادنى منه في المستوى بحيث ، ان والدة مارسيل ، وهي امرأة رقيقة حقاً ، ترفض لقاء زوجته اوديت . أما ان يكون سوان صديقاً للبرنس اوف ويلز (ولي عهد بريطانيا) وصديقاً حميماً لآل غيرمانت فامر لا أهمية له عند اسرة مارسيل . وهو أمر لا يجري الاعتراف به أو تعرفه من قبلها ، بحيث يتقلص في نظرها إلى «صعود السلم الاجتماعي» . فظرة مجتمع كومبراي هو على مثل التصلب الذي كان عليه المجتمع الهندوسي في الهند قبل القرن العشرين . فالناس يولدون في مواقع ثابتة لا يمكن تغييرها الا بفعل «مهنة رائعة باهرة» أو بفعل «زواج جيد» . وسوان لا يبدو انه يحوز

مهنة ما كما انه أجرى لنفسه زواجاً شنيعاً. فهو في أعين كومبراي ابن سمسار مالي غني وسيظل كذلك إلى الأبد.

وفكرة اوديت بشأن العالم الزاهي الأنيق تنحو نحو «الاماكن الأنيقة» حيث يجتمع الناس «الباهرون الأنيقون». وهذه فكرة لا تختلف كثيراً عن الفكرة المعاصرة بحق «مجتمع المقاهي الزاهية». وانها نسخة مغلوطة عنها-إذا بدأنا بها على الأقل-ذلك انها تميل إلى أن تكون صحيحة لا بسبب حصافة اوديت ولكن بسبب غناء الفروقات الاجتماعية بحد ذاتها. ذلك انها سوء فهم ساذج للحقيقة بالغة التعقيد. وعندما شرعت اوديت في الاستقبال في «صالونها» فقد كان الكاتب بيرغوت هو المحفز الاجتماعي الوحيد لها، وانه حول هذا الكاتب بالذات أخذ الموظفون المدنيون وزوجات البورجوازية العالية والبيروقراطيون يتحلقون.

وأعظم اساءات الفهم بين كل سوء الفهم انما هي الافكار التي تمتلكها الطبقة الوسطى والطبقة الارستقراطية بحق كل منهما. فكل منهما على الدرجة نفسها من البعد عن الحقيقة:

«تسعة اعشار الرجال من أبناء فابورغ سان جيرمان يبدوون للناس الاعتياديين من الطبقة الوسطى على انهم ليسوا أكثر من ماجنين سكييرين (وذلك امر صحيح اذا ما نظرنا اليهم فرداً فرداً) بحيث لا يستطيع شخص محترم ان يحلم بدعوتهم إلى العشاء. والطبقة

الوسطى تحدد موازينها في هذا المضمار تحديداً جديداً عالٍ ، ذلك لان نقائص هؤلاء الناس لا يمكن أبداً ان تمنعهم من ان يستقبلوا بكل دلالة من دلالات التكريم والاحترام في البيوت التي قد لا تستطيع الطبقة الوسطى ان تدخلها مطلقاً. وهؤلاء الارستقراطيون يؤمنون ايماناً صادقا بان الطبقة الوسطى تعرف هذه الحقيقة معرفة حاسمة بحيث انهم يتكلفون بساطة حين يتحدثون عن شؤونهم الخاصة ويتخذون نبرة تزي باصدقائهم حين يتكلمون عنهم... وذلك كله يجعل سوء التفاهم كاملاً تاماً...

«... وهذان العالمان يتخذان نظرة فنتازية غريبة عن الواقع بشأن كل منهما مثلاً يتخذ سكان مدينة تقع لدى إحدى نهايتي خليج بالبيك بشأن سكان المدينة الواقعة في النهاية الاخرى : فمن ريفيل يمكنك ان ترى ماركوفيل دوركيوز فحسب ولكن حتى هذه الرؤية رؤية خداعة ، ذلك انك تتصور ان في الامكان رؤيتك انت من ماركوفيل بينما في الحقيقة تكاد تكون روائع ريفيل محجوبة عن النظر احتجاباً تاماً».

(في ظل الصبايا المزهرات).

وما من أحد من هذين العالمين يبقى بعد تدقيق بروسست النظر فيه وتمحيصه. ففي مناقشته لعالم الطبقة الوسطى لاسرة بلوخ يقول «إذا كان الناس في المجتمع يحكم عليهم بموجب معيار ما (وهذا أمر

بالمناسبة سخيف)، ووفقاً لقواعد كاذبة ولكنها ثابتة... ففي التقسيمات الثانوية لحياة الطبقة الوسطى، من جهة أخرى، تتحول حفلات العشاء والحفلات العائلية، وتستدير على أناس معينين يطلق عليهم انهم صحبة جيدة وأناس ممتعون، والذين هم في «المجتمع» لا يمكن ان يحظوا بأهمية ثانية. وفوق ذلك ففي مثل هذا الحو حيث القيم الاصطناعية للطبقة الارستقراطية غير موجودة، تحل محل تلك القيم المصطنعة تمايزات أشد منها سخفاً وغباءً.

(تحت ظل الصبايا المزدهرات).

وتؤثر الادعاءات الاجتماعية على الطبقة الارستقراطية بالدرجة نفسها التي تؤثر فيها على الطبقة البورجوازية، مع احتراز واحد يشكل سان لو بموجبه المثل الرئيسي: وهذا الاحتراز هو ان الارستقراطيين لا يهدهم الخوف من ان ينظر اليهم على انهم الادنون لان هذه الفكرة وهذا الخوف لا يحصلان لديهم ولا يرد إلى اذهانهم مطلقاً. (وعلى غرار ذلك فانه عندما يسأل مارسيل شارلو لماذا تحتل مدام فيلاباريسي وهي من آل غيرمانت، مكانة أدنى في المجتمع، فان البارون دي شارلو يسيء فهم السؤال ويناقش مشكلة زواجها من رجل أقل نبالة منها نفسها. فهو يبدو غير مدرك لمكانتها الأدنى بالمعنى الذي يقصده مارسيل، وأفضل ما يوصف به ذلك بكلمة «فات اوانها». أما بالنسبة للبارون دي شارلو فانها من آل غيرمانت

وهي في الوقت نفسه عمته . وهذان امران كافيان كل الكفاية .
ومن جهة أخرى فان التنوع والحياة الموجودة لدى النماذج
التابعة للطبقة الوسطى اشد بعثا على الثناء من ذلك النوع من التماثل
الجسماني المادي الموجود لدى الارستقراطيين الذين يكادون ان يكونوا
جميعاً من القبيحين إلا إذا استثنينا منهم آل غيرمانت . وفي حديثه
بشأن «العصبة الصغيرة» من الفتيات في باليك يقول مارسيل :

«ان صرافي النقود الدهاة الذين خرجت من خاصراتهم هاته
الفتيات الشبهات بالالهة ديانا (ربة الصيد والعذرية) هاته الحوريات
اللواتي برزن إلى الوجود قد ابدن لي اباهن على انهم أعظم مقالع
الرخام طرا» .

(تحت ظل الصبايا المزهرات) .

واسرة البيرتين فخورة بان اسمها الأخير «سيمونيه» يتهجي بنون
واحدة مثل واحد من اسرة مونمورانسي اذ يكون فخوراً بلقبه .
ويستحصل موريل وعداً من مارسيل ان لا يكشف لاي كان بانه
ابن لحادم . ومدام فيلاباريسي تتوق توقاً سرياً إلى ان تحضر مدام
ليروا حفلاتها لان مدام ليروا تؤذيها بقارص الكلام . أما جيلبرت دي
سان لو فهي مسحورة بالدوقة دي غيرمانت لأن هذه الدوقة رفضت
في الماضي ان تستقبلها . أما الدوقة فن جهتها لا تكون معجبة في
النهاية الا بعالم المثلثات . وابنة بيرما ، أعظم ممثلة في زمانها ،

لا تريد شيئاً سوى استخدام سمعة والدتها من أجل الحصول على إمكانية الدخول إلى عالم آل غيرمانت . فالتفاجئة مثل الحب تقود نحو الاختلاط وهبوط الخيال .

وإذا ما كانت رقة الافراد-ونحن هنا نحكم من وجهة نظر جدة مارسيل- هي المعيار الصادق الوحيد للسلوك ، فانه لا سان لو ولا الدوقة دي غيرمانت يمكن لهما ان يجتازا التجربة . وفي حالة كل منهما على انفراد ، نستطيع ان نعثر على تفريق ذي دلالة بين آداب السلوك والاخلاق . فسان لو يبدي من غير ادعاء شخصي رثاقة ولطفاً موروثين عن النبالة حينما يكون من الرعاية بحيث يسارع وهو في قمة المادية في مطعم مزدحم بالناس كي يضع معطفاً على كتفي مارسيل ، ابتغاء حمايته من البرد . وكل من الدافع والليونة الاكرباتيكية التي انجز بها هما «أرستقراطيان» . ولكنه مع ذلك يحجم عن اعطاء مارسيل صورة شمسية للدوقة ، وكانت تلك الصورة اثنى شيء في العالم لدى مارسيل إبان تلك الأيام . وسان لو هو اللطف ذاته تجاه جدة مارسيل في أثناء مرضها ، ولكنه مع ذلك يرفض ان يقدم إلى اوديت في بيت مدام فيلاباريسي ، ثم انه شنيع القسوة تجاه امه نفسها . وعلى غرار ذلك فان مدام دي غيرمانت التي كان حزنها بسبب موت سان لو واحداً من قلائل العواطف الأصلية في حياتها ، ترفض ان تتوسط له في حياته من أجل انقاذه كيلا ينقل إلى

مراكش ، وكان ذلك أمراً تستطيع القيام به من غير مشقة بسبب صداقتها الوطيدة بالجنرال دي مونسيرفاي . ونراها تدعي ادعاءً مفاجئاً انها لا تعرف الجنرال الا معرفةً هيّئة . وليس الأمر ان توسطها لا يكون اخلاقياً ، بل الأمر معزو إلى ان في توسطها ازعاجاً شديداً لها وهي لا تريد الازعاج .

تحمل المشاهد الاجتماعية وهي تتوالى واحدة اثر أخرى توالياً متخذاً نسقاً يستطاع تعرفه ، الخاصية لهذه المشاهد الانفة الذكر ثم يحل محلها مشاهد على النقيض منها . والحفلات يجري استقطابها المناقض لها على نحو هوري بالازمات الانسانية المنطوية على اللحظات المصيرية في الحيات الفردية . فبعد حفلة ما بعد الظهيرة في بيت مدام فيلاباريسي تلك الحفلة التي تنتهي بمضيئة الدار مدام فيلا باريسي متظاهرة بانها نائما لكيلا تقول وداعاً لبلوخ - وهو اليهودي من انصار درايفوس - والذي لم يدع إلى الحفلة الا بسبب صلته « بأهل المسرح » الذين قد يكونون ذوي نفع ما في حفلة لاحقة ، نرى مشهدين فيها ايضاح غير قليل : ففي المشهد الأول الذي يقع بعد الحفلة مباشرة ، نجد البارون دي شارلو وهو يمشي في الشارع بصحبة مارسيل ، يتركه من أجل اصطحاب سائق عربية سكران . فهنا ثمّزق قطعة أخرى من قطع التعمية عن حياة شارلو الجنسية . أما المشهد الثاني فيقع في الشانزيلزيه . تذهب جدة مارسيل إلى التواليت العمومي . وهذا التواليت تديره امرأة أطلق عليها نعت

«الماركيزة» وهي تقول لحارس البارك مشيرة إلى زبائنها «أنا اختار زبائني . فأنا لا أدع أيّ أحد من الناس مهما يكن ان يدخل صالوناتي الصغيرة ، كما ادعوها» .

(طريق غيرمانت) .

أما جدة مارسيل التي سمعت قولة الماركيزة ، فانها تبدي أشد الملاحظات الاجتماعية لدعاً في عمل بروست كله حين تقول :
«أبكون شيء أشد دلالة وافصاحاً عن آل غيرمانت أو آل فيردوران وحلقتهما الصغيرة من هذا الكلام؟» .

(طريق غيرمانت) .

ونحن لا يهزنا مقارنتها «للماركيزة» المشرفة على التواليت العمومي مع آل غيرمانت ولكن ما يهزنا هو انها لا تمايز بين آل غيرمانت وآل فيردوران (فالاولون ارستقراطيون والآخرين بورجوازيون حديثو نعمة) .

والتناقض الاخلاقي بين الحياة الاجتماعية والحياة الفردية يتكرر مرة أخرى بمفتاح صغير وذلك بعد لحظات أي عندما يأخذ مارسيل جدته ، التي اصابتها نوبة ، لكي ترى البروفسور في .. وهو طبيب شهير . ولم يكن لدى الدكتور متسع كثير من الوقت ليفحصها فحصاً مضبوطاً . فهو مستعجل . ذلك لانه يتناول العشاء مع وزير التجارة ،

وكونه وزيراً للتجارة أمر له دلالة المضبوطة .

وأشد الأشكال نهائيةً وحسماً لهذا الدرس المكرر يقع بعد عشاء الدوقة دي غيرمانت . فسوان يزور الدوق والدوقة دي غيرمانت قبل ان يذهبا إلى حفلة تنكرية . ويكشف سوان كشفاً أخرق انه يعاني من السرطان وان ليس لديه سوى بضعة شهور يحياها . والدوق والدوقة وهما منشغلان بالحفلة التنكرية يدعيان ان سوان يبالغ ، وإذا يكونان في عجلة من امرهما فانهما يتفوهان بالتفاهات الخاصة بالوداع التي تتطلبها المواضعات الاجتماعية . ثم ان الدوق يكتشف ان زوجته الدوقة تلبس حذاءين سوداوين مع فستان أحمر ، فيبحث بها إلى غرفتها كي تبحث لها عن حذاءين حمراوين . وهو اذ يعجل بالتخلص من سوان ، نراه يجد وقتاً كافياً كي يشبع بروتوكولاً لا خطر فيه من البروتوكولات الشائعة . في هذا المشهد توجد كل اخفاقات المعايير من كل ناحية ، ذلك ان سوان وهو أشد الناس رهافةً ولطافةً ، يكون هنا في أقصى الدرجات من المصارحة الخشنة . فجفاف المقبرة يصير كأنه متسلط عليه ولهذا فالاصول واللياقة أدنى في الأهمية والمغزى مما ظننا نحن . فالمصلحة الذاتية من جهة والموت من جهة أخرى تجعل من السلوك المتمدين أمراً يدعو إلى السخرية . واضطراب الحياة لا يجري تعادله بفعل معايير المجتمع ولكنه ينعكس انعكاساً لا غير في تلك المعايير وعلى مستوى آخر . وهذا المستوى

ليس في العمق وإنما على السطح وذلك ما يثير هبوط خيال .

وما وجب على بروسست ان يقوله بشأن المجتمع ليس جديداً ولكنه لا نظير له قط . فطاقته على خلق الدراما ونقل رنة الحديث ورسم المواقف والطريقة والملاحظة المضبوطة لكل ميسم اجتماعي من ملابس وغرف وجواهر ونظارات فردية العدسة (مونوكلات) ولحي واثاث-كل هذه تمتلك في وصفها اقتدار الاستاذ الماهر الصنعة-استاذ في المحاكاة كما هو استاذ في المراقبة والملاحظة . فخبث الدوقة وحذق فكاهتها والجناس الرديء الذي يقوم به الدكتور كوتار والخجل المدمر الذي يتسم به سانييت والروح الاكاديمية المرهقة التي يبدىها بريشو وصداع الرأس النصفي (الشقيقة) والفك المتحرك عن مكانه والالم العصبي بسبب الموسيقى وكلها لدى مدام فيردوران ، ثم الازهار المرسومة التي تحيي من فوقها مدام فيلاباريسي ضيوفها-كل هذه مدونة بالقدرة واليسر المزدوجين اللذين يمتلكهما رسام شخصيات عظيم وكاتب مسرحيات من الدرجة الأولى في وقت واحد . فالبرجوازية تزدرد الارستقراطية ازدراداً بفعل مضغ سريع ، أما الارستقراطية فهي تمتص البورجوازية امتصاصاً بفعل هضم طويل الامد . ولقد وصف كتاب بروسست مراراً وتكراراً بانه سجل لانهار ارستقراطية أوروبا لما قبل الحرب العالمية الأولى . وما هو أكثر صواباً ان يقال ان كتابه يصف تلك اللحظة

اجتماعياً ، حينما تتبع عملية ضخ الدم نزيفاً شديداً . فالطبقة الوسطى
ضخت الطاقة والمال في جثة رائعة بديعة التكوين . وكانت مهمة
بروست ان يتابع الابتذال والغش إلى أقصى المجاري عتمة وظلاماً .
والارستقراطية والطبقة الوسطى وهما متمايزان كل التمايز حين ينظران
إلى ذواتهما ، انما هما اخوان في نهاية المطاف واخوان تحت الجلد .
فالمولد والمحتد والمال ، وهي كلها طلاسـم متساوية في القوة ، تبحث
كل منها عن الاخر . وحينما يؤتى بها إلى السوق فانها تصير قابلة
للاستبدال والمقايضة بعضها ببعض .

سحرية بروست الاجتماعية وهي مضبوطة وفكاهية وعديمة
الرحمة ، تمتلك الدقة القتالة للرسام دوميه وحيوية الرسام هوغارث .
وعروض بروست الاجتماعية اذ هي لازمة لمخطط روايته
وباهرة في كونها وثائق بحد ذاتها ، تقودنا نحو كارتين عظيمتين وجدتا
اصولهما الأولى لدى جماعات الناس الذين كانوا يشاهدونها - وهاتان
الكارثتان هما قضية درايفوس والحرب العالمية الأولى . فالمجتمع هو
بعد كل حساب ، اجتماعي .

قضية درايفوس عصرية إلى حد غريب . فقد هدّدت الحكومة
المدية من قبل الجيش واستخدمت اللاسامية سلاحاً لاختفاء ذلك .
وهي لم تكن مجرد قضية من قضايا الاجرام في المناصب العليا . بل
كانت الفضيحة العظمى الوطنية الأولى التي لم يعد في الامكان فصل

السياسة عن المجتمع فيها . وقد انقسمت فرنسا إبانها وعن طريقها إلى قسمين ، وعلى الرغم من أن قضية اخلاقية اصيلة كانت تطوي عليها مشكلة درايفوس فإن كل جزء من أجزاء المجتمع الوطني سار وراء مصالحه المقدرة له - مصالح الطبقة والمال والسلطة . وبروست يناقش هذه القضية بوصفها حدثاً سياسياً واجتماعياً في ان واحد ، وهو لا يكشف عن بطلان العدالة (وكان أمراً حقيقياً في قضية درايفوس ، وأمرأ كان بروست ملتزماً به التزاماً شخصياً) - ولكنه كشف أيضاً عقم الادراك الانساني لتلك المسألة .

وبوصفها عرضاً مكشوفاً للمصلحة الذاتية فإن قضية درايفوس حطمت سلطة كل من الجيش والارستقراطية وإلى حد أقل ، سلطة الكنيسة أيضاً . وقد اوصلت الغباء إلى درجة عليا من الحماسة الوطنية . وحتى اولئك الذين كانوا مع الجانب «الصواب» صاروا ، كما هو الأمر على الدوام ، قادرين على الجبن واللاعقلانية . وقد فهم بروست الصلة بين السلطة السياسية والمصلحة الاجتماعية ، وبينما كان هجومه الرئيس منصباً على تعصب المعادين لدرايفوس فقد كان أيضاً مزدرياً بالتعصب الأعمى الذي ابداه الجانب المقابل لهم .

وقد نجم عن قضية درايفوس صالونان متنافسان اثنان في رواية بروست . ومدام فيردوران وهي مناصرة لدرايفوس ، تصبح مؤقتاً فاقدة لخط مسيرتها في هذه القضية ، ولكنها اذ تكون محاطة

«بالعصبية» المخلصة لها ، فانها تجني منفعةً اجتماعية نهائية من هذه القضية :

«جذبت مدام فيردوران بفعل الترامها بالانتصار لدرایفوس ، إلى بيتها كتاباً معينين من ذوي الامتياز الذين كانوا لتلك اللحظة لا نفع فيهم لها اجتماعياً لانهم كانوا متصرين لدرایفوس . إلا ان الاهواء والحماسات السياسية مثل كل شيء آخر ، لا تبقى مدة طويلة كما هي .. وعلى هذا فانه في كل ازمة سياسية وفي كل انبعاث في جمعتهم مدام فيردوران واحداً واحداً ، مثلما يجمع الطير أجزاء عشه عوداً فعوداً ، وكان اولئك غير نافعین لتلك اللحظة في الميدان الذي يمكن ان يدعى صالونها . وقد مرت قضية درایفوس أما أناطول فرانس فقد بقي موجوداً» .

(الاسيرة) .

أما اوديت وهي وطنية على نحو باهت ، فقد أحس الناس بانها تحمل «الأفكار الصحيحة» إذ انها وهي متزوجة من يهودي - فتحول سوان عن الديانة اليهودية لم يكن يعني شيئاً كثيراً في قضية درایفوس - استطاعت ان تنال ثناءً لوطنيتها وتجردها عن المصلحة الذاتية :

«حظيت مدام سوان بفضل هذا الموقف بامتياز العضوية في

عديد من الجمعيات النسوية التي اخذت تنشأ في المجتمع المعادي للسامية ، وقد نجحت في بناء صداقات مع أعضاء كثيرين من الطبقة الارستقراطية .

(طريق غيرمانت).

وعلى جانبين متقابلين من السياج كانت كل من اوديت ومدام فيردوران ما تزالان وجهين لعملة واحدة. فدام فيردوران مع كل «ايمانها بالحرية» عضو مكن من أعضاء زمرتها الاجتماعية : أما اوديت التي كانت تكن فيها روح معاداة السامية الكامنة لدى الطبقة الوسطى ، فقد استيقظت فيها تلك الروح ونمت حتى صارت غضباً حقيقياً .

(طريق غيرمانت).

وتتوازن كفتا الميزان : غلطة اجتماعية موقته في الاستراتيجية ، ونتيجة للغباء من جانب مدام فيردوران ونجاح اجتماعي وقد الهب في بوتقة من المأساة السياسية الملائمة من جانب اوديت.

ونرى الاعماق اللامعقولة السخف التي نزلت اليها الأهواء في ذلك الوقت مصورة أفضل تصوير في محاوره تجري بين خادم آل غيرمانت الذي هو مناوى لدراففوس وخادم مارسيل الذي يناصره :

«لقد جعل خادمنا من المفهوم ان درايفوس كان مجرمًا ، أما خادم آل غيرمانت فقد شرع يعطي انطباعاً بان درايفوس كان بريئاً . وقد تم ذلك لا من أجل اخفاء قناعاتها الشخصية بل عن طريق المخاتلة وفي خضم الحدة التي كان عليها تنافسها . فاما خادمنا ولم يكن انداك متيقنا من ان اعادة المحاكمة سيجري الأمر بها ، فقد رغب مقدماً ، في حالة الاخفاق ، ان يُحرم خادم الدوق دي غيرمانت من متعة ان يرى قضية عادلة تخيب وتقهر . وأما خادم الدوق دي غيرمانت فقد ظن انه في حالة رفض اعادة المحاكمة فإن خادمنا سيكون أشد استهجاناً لكون رجل بريء يظل منفياً في جزيرة الشيطان » .

(طريق غيرمانت)

وقد كستفت قضية درايفوس ، على الرغم من تفرعاتها الواسعة ، عن بلاهة الادعاءات الاجتماعية ودناءة الدوافع الانسانية وان الدوقة على الرغم من القضية كلها ، وجدت نفسها مرغمة على ملاقة نساء في صالونات متحمسة ضد درايفوس وكانت لا تتنازل على ان تحيين باطراقة من رأسها قبل ان تبدأ القضية . وقد خسر الدوق دي غيرمانت رئاسة نادي الجوكي الارستقراطي لان زوجته لم تكن تعتبر «معادية لدرايفوس» معادة كافية . وهو يضع اللوم على عدم انتخابه رئيساً للنادي على علاقته بسوان . أما سان لو وهو مناصر

عنيف ولكن مؤقتاً لدرايفوس ، فقد كانت مناصرته بتأثير علاقته
براشيل وهي ممثلة يهودية . وبعد ان يفقد الاهتمام بها لا يعود مهتماً
بالقضية . والأمير دي غيرمانت وهو معاد للسامية يستعيد مؤقتاً معايير
الشرف التقليدية التي نشأ عليها فيصبح مناصراً لدرايفوس على الرغم
من تحيزاته السابقة . وفي النهاية لا تكون لديه الشجاعة كي يسند
قناعاته في هذا الموضوع . واما مدام ساذيرا فانها حين تعود إلى
كومبراي ترفض ان تحني رأسها لوالد مارسيل لانها تظن انه معادٍ
لدرايفوس . وعلى الرغم من وجود صحة في ذلك فان مدام ساذيرا
مدعية في موقفها أكثر من كونها عادلة . وسوان وبلوخ وكلاهما
يهودي ، يناصران درايفوس . ويشعر الدوق دي غيرمانت ان سوان
قد خان طبقته وان اليهودية تتغلب على الرهافة الاخلاقية بينا الأمر
هو على خلاف ذلك في الحقيقة . أما المفاجأة . وهي هوى أشد
شخصية من العدالة ، فتصير الموشور الذي من خلاله يمكن رؤية
حادثة تاريخية مجلجلة مثل قضية درايفوس .

هناك بديهية اجتماعية عظيمة تتخلل عمل بروست وهي التنامي
أو التقدم الهندسي لسوء الفهم . والسخافات نفسها من سوء الفهم ،
وغالباً ما تكون قتالة ، تقع بين الأفراد والزمرة الاجتماعية والحكومات
والأمم .

وكما تفاجئنا الدوقة دي غيرمانت بعمق حزنها على وفاة سان لو

فان آل فيردوران يعرضون علينا فجأة عبّر ضوء متعاطف معهم .
هناك في عمل بروست على الدوام مقاومة ضد ما هو ظاهر وواضح .
فمن يدري أية حقيقة جديدة ستلغي نتيجة كانت متوقعة ؟ قال
فيردوران يستخدمون سانييت وهو عالم بالتواريخ القديمة ، كصبي
للضرب ، ساخرين منه أمام الأعضاء الآخرين في «زمرتهم» وأشد
قسوة من ذلك نراهم يضحكون عليه قدام الاغراب . وسانييت
بنحله وانعدام ثقته بنفسه ، يشكل المغفل أكمل تشكيل . وبعد
الحفلة الموسيقية التي أذل فيها البارون دي شارلو من قبل مدام
فيردوران وموريل وجرى انقاذه من قبل ملكة نابولي ، يكتشف آل
فيردوران ان سانييت مريض ومفلس . فيقومون بعمل كريم هو ان
يمنحوه مرتباً من المال طوال ما تبقى من حياته كلها ، ويذهبون في
كرمهم إلى أبعد من ذلك إذ يخفون حقيقة كونهم هم الذي قاموا
بمنح المبلغ . ويكون الدكتور كوتار هو الوسيط في تلك العملية
والحجة هي ان سانييت قد نال ميراثاً في وصية الاميرة شيرباتوف
ولا يعلم سانييت حتى النهاية ان آل فيردوران هم أصحاب الفضل
في هذه العملية . وقد يكون هناك شيء من التنازل من عل في هذا
الصنيع وقد لا يكون سوى فعل من أفعال التعبير عن الندم لشدة
ما استخفوا بسانييت وسخروا به ، ومع هذا فان مدام فيردوران التي
حطمت قبل قليل حياة البارون دي شارلو ، تظهر لنا بعد ذلك فوراً
انها قادرة على صنيع الجميل والقيام به على نحو لا يعكس أي مجد

على شخصها بالنظر لاختفائها حقيقة ذلك الجميل . فنحن نشهد اذن
لمحة جديدة لشخصية كنا نظنها لا تسير إلا وفق مصالحها الخاصة
لا غير .

ورؤية بروسست برمتها للحياة الاجتماعية تتلون تلويحاً شديداً
الغموض والسرية أشد استحواداً من تحولات الشخصية واستداراتها .
فهو يعرض لنا اميرات يتحولن إلى مومسات قدرات اما رغبة
الاميرات في أول الأمر ان يبدن أشد جلالاً وملوكية مما يحتمل ان
يكون ممكناً لمن فهو أمر يثلم من جانب الكشف عن حقائقهن . ومن
خاب امله يمتلك سيباً أكبر مما يملكه غالبية الآخرين في أن يجمع
ويضخم ما كان قد رغب به في الاصل ما دام يحيا مع خيبة الامل .
وسخرية بروسست وهي غالباً ما تكون مضحكة ، تظل مؤسسة على
أساس من الحزن المتردد . وهو إذ يهدم الاساطير ذاتها التي يحيا
بموجبها ، ويكون حريصاً أشد الحرص على ان لا يشكل اساطير
أخرى ، يظل مع ذلك صانعاً غريزياً للاساطير . وهو مثالي وصادق
في آن معاً ، ولذلك فهو واقع في التيارات المتضادة مما لا يمكن
اجراء المصالحة فيه أو وضعه في مجرى واحد وتيار واحد . والفارق
بين حدة رغبة غير ممكنة وحدة الاحباط الذي يتم عند عدم تحققها
يمكن له ان يعادل في الوزن التمييز بين الرغبة والتحقيق . فما يرغب
المرء فيه لا يكون مطلقاً في نهاية المطاف أمراً حقيقياً . ولكن من جهة

أخرى ، أي إلى حد من الحقيقة كان يقع ما رغب المرء فيه ؟ وإذا يتساءل هذا السؤال دون انقطاع فان بروسست يقلل من قوة مقولته الاصلية . فربما طالب بروسست من المجتمع أكثر مما يدعي المجتمع انه يعطي .

وإذا ما نظرنا نظرة متفحصة عن قرب فسوف يكون في مقدورنا ان نرى أين تقع اصول هذا الغموص . فهما تكن البرجوازية والارستقراطية من حقارة في النهاية فاننا لا نستطيع ان نحرر انفسنا بوصفنا قراء من الانطباع الذي احدثوه فينا قبل ان يراد ما ان نتفحص دواخل الزيف الموجود في ذلك الانطباع . فعالم كومبراي يمتلك قيماً خلقية تقوم فيها الطيبة واللطف والكرم . وكومبراي ليست جيباً صغيراً من الجيوب التي تسود فيها الروح الجانسية ولكنها مكان يوجد فيه أيضاً احساس بما هو انساني لائق الانسانية ومنتظم وهذا الشيء يلقي بضوئه على كومبراي . ووالدة مارسيل وجدته وهما قد نشأتا على عقائدية ضيقة ليستا ضيقتين ولا عقائديتين . ومن المستحيل ان لا نرى قيمها منعكسة ولو جزئياً على شخص كومبراي الاخرين وعلى طبيعة حياة المدينة ذاتها .

والارستقراطية أيضاً لديها فصائلها . فالرشاقة والاصول واللياقة تلقي سحرها وهذا السحر لا ينكسر تماماً حينما يرينا بروسست شناعة الحقائق الكامنة وراءها . فبروسست هو في وضع الذي قام بعمله قياماً

يفوق حدود الجودة. ومثل الفردوس المفقود ليلتون حيث يكون الشيطان أكثر بعثاً على الاهتمام من الله، فإن الأعمال السحرية التي يقوم بها بروس تزد في تعادها بالميزان على وضوح الصور والمشاهد التي يعرضها. ويراد لنا مثلاً يراد لراوي الرواية أن تُغشّي ابصارنا الستر الشفافة ثم نرى بعد ذلك من خلالها. ونحن لا نستطيع أن نزيحها ازاحة تامة عن أعيننا ولدينا من الأسباب ما يجعلنا نعتقد أنه هو أيضاً غير قادر على ذلك. وحينما ننظر نظرة إلى وراء فإن الجزءين الأولين من رواية «بحثاً عن زمان مفقود» وهما طريق سوان وتحت ظل الصبايا المزهرات قد كتباً بعد أن حلت لديه خيبة الأمل. ومع ذلك فإن كلا الجزءين يخلقان كلمات أشد قوة من الأجزاء التي تلتها. وبروست ساخر فوق المعتاد كما أنه مفكر مذهل، ولكنه بعد كل شيء يقال، وكل شيء يفعل، الأستاذ الكبير في فن الانبثاق والاستعادة. ففي جزء «طريق سوان» وجزء «تحت ظل الصبايا المزهرات» يمنح صباه ومراهقته مواداً منسجمة انسجاماً مذهشاً لمواهبه العالية الفذة. وليس هناك من عالم لا يستطيع بروس أن يتحكم فيه ويسيطر عليه، إلا أن هذين العالمين على أية حال هما اللذان لا يمكن تقليدهما ولا محاكاتها (أي العالمان الموصوفان في الجزءين المذكورين أعلاه).

وبعد أن نفهم مقولة بروس النهائية فأننا لا نرتضيها ونقبل بها كل القبول. فانطباعات مارسيل الأصلية بحق سان لو والدوقة

دي غيرمانت اطول بقاء من انهيارهما وايغالهما في الرذيلة والابتذال.

والمشاهد الاجتماعية في عمل بروسست تمتلك قيمة في مخطط الرواية ليست هي القيمة التي تمتلكها تلك المشاهد بذاتها ولذاتها. وإذا توضع داخل رقع ضخام فان احداثاً ومناسبات لا تحتل من الزمن سوى وقت قصير-ساعات أو يوم واحد-تتخذ كتلة من الفضاء تزيد في حجمها على الاحداثيات التي وضعت فيها. انها بالمعنى الحرفي للكلمة أمور توقف الزمان. والزمان المفترض ان مارسيل اضاعه حتى انفقته في تلك المناسبات الاجتماعية يمتلك تأثيراً مضاعفاً ثلاث مرات.

فاولاً تجعلنا هذه الاحداث واعين بالزمان على نحو مخصوص وذلك بخلطها للديمومة والسرعة أمام ابصارنا. فهناك مئات الصفحات تمر أمامنا وليس فيها سوى وصف لنشاطات امسية واحدة لا غير. ومن جهة أخرى فنحن لن نستطيع مطلقاً ان نحزر عدد السنين التي مضت بين انسحاب مارسيل عن المجتمع وظهوره الجديد الاخير فيه في الحلقة التي تنهي الجزء الاخير من الرواية وهو «الزمان المستعاد» فما هي المدة التي امضاها في المصح قبل ان يعود إلى باريس؟ نحن لا نعرف ذلك. ومع هذا فان اليوم الذي تعاد فيه البيرتين من التروكاديرو بواسطة فرانسواز واليوم الذي يهان فيه البارون دي شارلو في بيت مدام فيردوران هما اليوم ذاته. وفي النص

الانكليزي يستغرق هذا اليوم ٢٨٧ صفحة . فحدث الرواية اذن وهو مشدود إلى ساعة داخلية واقفة ، ينجح في ابعاد القارئ عن النظرة المعتادة للزمان التابعي المنتظم .

وثانياً ، نجد انفسنا مرغمين على الوصول إلى نتيجة أخرى . فالمشاهد الاجتماعية تشكل جانباً ضخماً من كتلة الرواية . فاذا كان قرار مارسيل ان يكون فناناً قراراً نابعاً عن وعي خاص بطبيعة الزمان فان الزمان نفسه الذي يضيقه ، ما دام زماناً يقع في روايته هو ، لا يمكن ان يكون ضائعاً حقاً . ونحن لا نعترض على كونه لا يذهب إلى بيته كي يكتب اذ انه يفضل على ذلك البقاء مدة أطول في صالون الدوقة دي غيرمانت . فنحن نعلم شيئاً يمتنع هو عن اخبارنا به : فهو قد كتب نفس المشهد الذي نقرؤه (أي مع ادعائه بانه لم يصل إلى مرتبة القدرة على الكتابة فهو في حديثه عن ذلك يكتب الكتابة التي تشكل القدرة على الكتابة ، وهو بيأسه من استطاعته ان يكون كاتباً يكتب هذا اليأس ليجعل منه مادة كتابه ذاتها ، فارسل بطل الرواية وراوها حين ينتظر ان يكون كاتباً انما قد صار كاتباً في عملية الانتظار ووصفها واضاعة وقته في أمور غير الانكباب على الكتابة التي يظن انه لن يصل اليها : المترجم) .

وثالثاً حين تجتمع هاتان الفكرتان فانها تقوداننا إلى فكرة ثالثة . فان من ادوار الفنان المتناقضة انه يتغذى على ما يؤذي ويزعج

ويدمر. فعظمة الموسيقى فانتوي يحددها بروست تحديداً جلياً بأنها جزئياً نتاج عذابه. وقد تكون الحياة الاجتماعية مضجرة ووصف حفلة عشاء واحدة أكثر في القيمة من حضور حفلة عشاء أخرى. ولكننا لا نستطيع اجتناب الحقيقة التي مفادها انه من غير حضور حفلة عشاء فان حفلات العشاء لا تغدو ذات أهمية على الاطلاق.

وبالاختصار، إذا لم تكن الحياة الاجتماعية مخيبة للامال، فإن مارسيل كان سيمضي بقية حياته غرنوقاً ونفاجاً، يشل قواه حلم النجاح الدنيوي. ونحن في الموقف الغريب الذي يجعلنا نأسف على تلك المغريات الاجتماعية التي منعتنا من ان يكون كاتباً بينا الأمر هو ان تلك المغريات هي الأشياء ذاتها التي يكتب عنها. فالقيمة السلبية للحياة الاجتماعية في كتاب ثيمته الرئيسة بحث الكاتب عن مهته ككاتب تصير قيمة ايجابية بمجرد وصفها.

إذا كان الجنسيون المثليون يثرون نقطة بيولوجية في عمل بروست فان اليهود يقومون بنفس المهمة على نطاق اجتماعي، وإحدى ملاحظات بروست الأشد اصالة تكمن في التماثل الذي يقوم به بين الانساق السايكولوجية للجنسي المثلي والمركز الاجتماعي لليهود.. فحين يناقش بروست الجنسين المثليين يقول:

«... ان حبهم... لا ينبع من جمال مثالي يكونون قد اختاروه بل ينبع من داء لا يمكن علاجه، وهم مثل اليهود (وذلك فيما خلا

أولئك الذين لا يتصلون إلا بالآخرين الذين هم من عنصرهم والذين يكونون على الدوام مرددين على شفاههم كلمات شعائرية وتلهيات مقدسة) يحتنون احدهم الآخر، باحثين عن أولئك الذين هم على الضد منهم بالضبط، الذين لا يرغبون في مصاحبتهم، فيغتفرون لهم نفورهم منهم ذلك النفور المهين، ويفرحون أشد الفرح حينما يتنازلون لهم من عليائهم... إذ انهم يكونون في النهاية قد حازوا، بفعل اضطهادٍ مشابه لما يشعر به اليهود، على الميزات الجسدية والمعنوية التي تجعل منهم عنصراً ما، وهو شيء يكون أحياناً جميلاً كما يكون في أحيان أخرى رهيباً... ثم انهم يحصلون على متعة في تذكر ان سقراط كان واحداً منهم مثلاً يدعي اليهود ان المسيح كان واحداً منهم، وذلك من غير ان يفكروا بانه لم يكن هناك شذوذ حينما كانت الجنسية المثلية في أيام سقراط هي الأمر الاعتيادي مثلاً لم يكن هناك اعداء للمسيحية قبل المسيح، وان العار وحده هو الذي يخلق الجريمة...»

(سدوم وعمورة).

في بلوخ وشارلو نحصل على سيرتي حياة تتم احدهما الأخرى. فهنا يهودي في منتصف العمر، ثرثار، محطم للاصنام، وغالباً ما يكون غليظاً خشناً في المشاعر، يصير بعد حياة طويلة انساناً متمديناً. فالتمرد يلتحق بالقوى التي كان قد تمرد عليها. فبلوخ ينتهي

إلى ان يكون رجلاً شهيراً ثرياً مرتاحاً في العالم . وهو على الرغم من انه جعل أمر والده المتوفى من أمور العبادة ، فهو يزوج ابنته إلى رجل كاثوليكي ، كما انه يغرق في الابعاد العليا من المجتمع الرفيع :

«كانت المحاذرة والسرية في العمل والكلام قد جاءتا اليه مع تقدمه في العمر وصعوده في المكانة الاجتماعية ، وكان نوعاً من العمر الاجتماعي ، وللمرء ان يقول .. ان عيوباً معينة وخصائص معينة تنتمي انتماء أقل إلى بعضها بعضاً أو إلى فرد آخر من وجهة نظر اجتماعية مما تنتمي إلى مرحلة أخرى في حياته . انها خصائص تكاد تكون خارجية عن مكونات الافراد الذين يمرون عبر انعكاس ضوئهم كما تمر انقلابات الشمس في صيفها وشتائها وهي انقلابات موجودة مسبقاً وكونية في موجوديتها .»

(الزمان . المستعاد) .

أما البارون دي شارلو وهو الارستقراطي الجنسي المثلي فانه ينزل درجات السلم بالطريقة المعاكسة للطريقة التي صعد بها بلوخ تلك الدرجات . فاعظم أسد كان في زمانه ، تقوده كبرياؤه وغطرسته إلى ان يذل اذلالاً من قبل مدام دي فيردوران في الحفلة الموسيقية التي كان قد رتبها هو من أجل ان يعزف فيها موريل في بيتها . وهو اذ يحطمه موريل بهجره اياه ، ومعاناته فيما بعد لنوبة دماغية ، فانه يتحول إلى أشد المخلوقات الاجتماعية بعثاً على الاسى والحزن ، اذ

ياسير عملاقاً انقضى زمانه وصار ممتناً لادنى رعاية واهتمام يبذلان له .

ان فحفخة بلوخ وغطرسة البارون دي شارلو التسلطية ، بل حتى جشع موريل الواعي وتعظيمه لنفسه ، تصير كلها متقاصمة مع خصائص انسانية أخرى تعدل من غنفوانها ، وتصبح اموراً سهومة في المدى الطويل . ورؤية بروسست للمجتمع وللناس الذين يلعبون لعبته من أشد الأمور تحطيماً وإيذاء قام بتسجيلها كاتب من الكتاب . ومع ذلك فليس هناك شخصيات حقيرة في عمل بروسست ، وهذا لا يرد إلى كون بروسست انساناً متعاطفاً بل لانه انسان نزيه أمين . فهو قادر على ان يحول البارون دي شارلو ، أقلّ المرشحين للبطولة ، فهو التفاج الاجتماعي الشاذ المتأنق حدّ كونه غرنوقاً ، يحوله إلى بطل ذي ابعاد ضخمة جرت مقارنته في أكثر من مناسبة مع فالستاف الشخصية الشكسبيرية الفذة . فالبارون دي شارلو شخصية كوميدية تراجيدية ذات حجم يربو على المؤلف . وبروست يرينا كل نوع من أنواع القبح لدى البارون دي شارلو . ولكن شارلو ينقذ أمام أعيننا لا بحكم ذكائه الذي هو ذكاء هائل ، ولكن بحكم خاصية بسيطة : أنه يملك قلباً طيباً .

فوق المشاهد الواسعة للعرض الاجتماعي الذي يقدمه بروسست لنا ، نجد روحاً طيبة تحوم فوق الموائد والصالونات والحدائق .

انها جدة مارسيل ، وهي أشد قسوة من مدام فيردوران
والدوقة دي غيرمانت ، التي تحكم على كل خبث اجتماعي من وجهة
نظر لا يمكن الطعن فيها مطلقاً مع كونها وجهة نظر مشبعة بالحب
البشري .

٥ - الابرار

« ... شعاع من أشعة الشمس انما هو
مزهرية... ».

(الزمان المستعاد).

في يوم من الأيام وهم يسيرون بمحاذاة طريق غيرمانت والوقت
يميل إلى المغيب ، يقوم الطبيب المحلي الدكتور بيرسييه بتوصيل
مارسيل واسرته بعربته قبل ان يعود إلى كومبراي ابتغاء زيارة لمارتينفيل
ليسيك . وفي استدارة من استدارات الطريق يحصل مارسيل على
تجربة غريبة . فالبرجان التوأمان لكنيسة مارتينفيل حين يريان من
عربة تتحرك وهي تتقافز على الطريق الريفي المتعرج ، ينضمآن إلى
ابراج كنيسة أخرى هي كنيسة فيوفيك ، على البعد ، وتشرع الابراج
بالقيام برقصة معقدة في الافق . والشمس في طريقها إلى الغروب ،
أما الابراج - وهي تغير شكلها لونا وموقعاً وشكلاً ، فهي تبرز وتختفي
ثم تقفز إلى امام ثم إلى الخلف ، في علاقات متشابكة معقدة تسحر
الصبي مارسيل سحراً . لقد صار لديه شعور بان هناك شيئاً أكبر من
ان يقدر على النفاذ اليه أو فهمه « شيئاً يقع وراء تلك الحركة ،
وذلك الالتماع ، شيئاً تبدو الابراج انها تمتلكه وانها تخفيه في آن
واحد » .

(طريق سوان) .

وفجأة تقف العربية خارج كنيسة مارتينفيل . ويندهش مارسيل بفعل الاوهام التي احدثها البعد الثالث في الافق بحيث جعل الابراج تبدو على تلك الدرجة من البعد في المكان وعلى تلك الدرجة من البعد في الزمان . وهو يشعر بلذة قصوى لانه رآها . ويقوم الطبيب بزيارته ثم حينما يعودون يكون مارسيل جالساً قرب الحوذي الذي لم يكن ميالاً إلى الكلام وهنا نجد مارسيل يحاول ان يتذكر تجربته تلك :

«كنت مضطراً ، لعدم وجود صحبة أخرى ، ان استعين بنفسي واحاول ان استعيد رؤية ابراجي . وعلى الفور اخذت سماتها وسطوحها المضاءة بالشمس ، كما لو انها نوع من لحاء الشجر ، تتقشر وتنتزع ، كاشفة قليلاً ما عما كانت تخفيه عني وجعلته ظاهراً ، وجاءت إلى ذهني فكرة لم تكن موجودة فيه قبل لحظة واحدة ، وأطرت هذه الفكرة نفسها بالكلمات في رأسي ، والمتعة التي منحني اياها رؤيا تلك الابراج لأول مرة قد ازدادت ازدياداً شديداً وقد تسلط عليها في تلك اللحظة نوع من النشوة ، ولم استطع حينذاك ان أفكر بأي شيء سوى تلك الابراج» .

(طريق سوان) .

ويكتب مارسيل مقالة قصيرة حول الظاهرة البصرية للابراج وهو يعيد اكتشاف تلك المقالة في سلة كانت موجودة في العربية :

« ... في تلك اللحظة حينما انهيت كتابتها ، وجدت احساساً هائلاً بالسعادة وشعرت بانها قد ازاحت ازاحة كاملة عن ذهني الفكرة المستبدة به بشأن الابراج والسر الذي كانت تخفيه ، بحيث انني شعرت كما لو انني دجاجة وضعت بيضتها للتو فقد اخذت اغني بأعلى صوتي ».

(طريق سوان).

وبعد سنوات كثيرة حينما كان يقود عربة أخرى بمعية مدام فيلاباريسي وجدته وذلك في تخوم بالييك ، حدثت لديه تجربة خصوصية أخرى مشابهة لتلك التجربة الأولى . فبينما هم يجتازون غابة نحو هوديمسنييل وهي مدينة لا تبعد عن بالييك ، يشعر مارسيل انه «تستبد بي تلك السعادة العميقة التي لم أكن اشعر بها في الغالب منذ أيام كومبراي ، سعادة مشابهة لتلك التي منحت لي - بين أمور أخرى - من قبل الابراج في مارتينفيل» . (في ظل الصبايا المزدهرات) . وفي هذا الوقت كان ينظر إلى شجرات ثلاث :

«استطعت ان اراها بوضوح ، ولكن ذهني أخذ يشعر بانها كانت تخفي شيئاً لم يستطع ان يدركه ، مثلما يحدث عندما تكون اشياء معينة بعيدة عن متناول يدنا ، بحيث ان اصابعنا تأخذ في الامتداد على طول الذراع ولكنها لا تستطيع ان تلمس سوى السطح الخارجي فقط وللحظة واحدة لا غير ، ثم انها لا تستطيع ان تمسك بأي

شيء... وقد تعرفت ذلك النوع متعة الذي يقتضي... درجة ما من المجهود من جانب الفكر... وتلك المتعة والموضوع الذي لم استطع ان اشعر به الا على نحو غائم، تلك المتعة التي كان عليّ ان اخلقها بنفسي، لم اجرّبها الا في مناسبات نادرة فحسب، ولكن في كل واحدة من تلك المناسبات بدا لي ان الاشياء التي حدثت في الفترة قبل ذلك لم تكن بذات أهمية تذكر وانني بتمسكي بحقيقة تلك المتعة وحدها كنت مستطیعاً في المدى الطويل ان ابدأ في ان احيا حياة جديدة... وجلست هناك لا افكر بشيء، ثم حينما استجمعت افكاري وضممتها إلى بعضها بعضاً بفعل الانضغاط وقويتها قفزت إلى أمام، باتجاه الاشجار أو بالاحرى، بالاتجاه المعاكس الذي استطيع في نهايته ان اراها تنمو في داخلية نفسي. ثم شعرت ثانية ان وراءها الشيء نفسه، الذي كان معروفاً لدي ولكنه كان مع ذلك غائماً، الشيء الذي لم استطع ان أقربه مني أكثر مما فعلت».

(تحت ظل الصبايا المزهرات).

تحمل الابراج الثلاثة والاشجار الثلاث معنى مزدوج الوزن. فكل منها تنتج سعادة مثل تلك التجارب التي كان يحس بها مارسيل حين تجتاحه الذاكرة اللاإرادية. وهو مع هذا ففي الحالة الأولى يحصل على المتعة من الأشياء المتحركة نفسها ومن السرية التي

تحفيها تلك الأشياء ، فالابراج تخبره بأن الزمان والمكان قد يكونان مختلفين عن وعيه بهما . فهي لا تقوده إلى أية تجربة سابقة . أما في الحالة الثانية ، فعلى الرغم من أن الاشجار تذكره بشيء ما ، فهو غير قادر على ان يلتقط منها أية ذكرى محددة . وكل من الابراج والاشجار احياءات مثيرة لجواهر (جمع جوهر) مغلق عليها في المادة ، جواهر لا يستطيع مارسيل ان يكتشف معناها اكتشافاً تاماً . وفضلاً عن ذلك فان الابراج والأشجار موصولة اتصالاً مباشراً بتطور مارسيل بوصفه كاتباً . وارتياحه العظيم ، بعد ان يرى الابراج يتأتى من كتابة مقالة وصفية قصيرة . وفي وصفه للحادثة في هوديمسنييل ، نراه يدلي بتصريح كاشف «تلك المتعة التي لم استطع ان أشعر بموضوعها سوى شعور غائم ، تلك المتعة التي يجب علي ان اخلقها بنفسى...» .

وسطوح الحقيقة تسجن شيئاً أكثر حقيقة من ذاتها . فلا الاسم ولا الكلمة ولا الشيء ، ليس أي واحد منها ، كافياً بذاته .

وهنا يشكل سؤال ما نفسه بنفسه : بأية طريقة يمكن لتلك الجواهر المغلق عليها داخل المادة ان تكشف عن نفسها؟ .

ان الجسد المصارع مع ما هو غير مألوف يبنى كهفه في فندق بالبيك . ومن الزوايا والسطوح والاعماق المعادية فإن الشخص الذاهل يتترع مجالاً يستطيع ان يضطجع فيه وينام . وفي الغرفة المجاورة هناك

الملاك الحارس ، جدته ، واقفة لاستماع دقاته الثلاث على الجدار ،
ومستعدة للمجيء اليه واعانته . والصوت خطير والرؤية مشحونة
بالفنتازيا ، أما الليل فلا نهاية له . والشخص المصاب بالارق يكون
في نسيج عنكبوت يتعامل بخيوطه حتى يصير هو ضحيتها المريحة . أما
نهايات الخيوط العنكبوتية فهي مرتبطة بأماكن بعيدة ، وشخص
مألوفة وصور واحلام وأفكار كلها ذات قدسية . ونراه يدير خيوط
العنكبوت حوله في الغرفة حتى يصير في آن واحد العنكبوت والذبابة
معاً . ويرتفع الضياء . فهو أخيراً يستطيع ان يتنفس . والغرفة التي
كانت قبلئذ مصدراً للشروع تنامي فتصبح مصدراً للارتياح . فالعادة
تشيد مكاناً لسكنها وتستقر .

الزمان يهدم . اما الذاكرة فتحافظ على الأشياء . والعادة تفلُّ
من حدة الأشياء . ولغرفة النوم في كوبراي سقف واطى ، أما غرفة
النوم في الفندق فسقفها عال . وبينما يكون مارسيل مصارعاً لعادة
النوم في غرفة سقفها واطى ، فهو في الوقت نفسه يشكل عادة
أخرى وهي عادة النوم في غرفة ذات سقف عال . والعادة تجعل في
امكاننا ان نتشبث بما هو مألوف بالنفس التي نطن اننا نعرفها ،
نتشبث بذلك تشبثاً حروناً يكاد يكون عصياً على المقاومة . والعادة
يوصفها علاجاً مهدئاً للرعب الكامن فيما هو مجهول ، فانها تقوم فعلاً
بمحافظة من المعرفة ، وهي ، أي العادة ، شيء مميت بحد ذاته .
والعادة خرافة مختلفة تتطلبها المكونات الجسدية لكي تجعل الادراك

غائماً وسديماً. وإن العادة لتضع الحجب بيننا وبين العالم وبيننا وبين العالم الحقيقي في داخل الذات. ثم إن العادة -مهما تكن شدة المعاناة التي تسببها- إنما هي آخر شيء يمكن للشخصية أن تتنازل عنه. وإنما تُحَضُّ نفسها تجاه الخطر. وقد تكون الأسلحة التي تحض نفسها بها أشد إيلاماً عند استخدامها من الألم الذي تسعى هذه الأسلحة إلى اتقائه. ولا أهمية لذلك. فالعادة تسمح لنا بأن نحيا -وهنا يعني بروست أن العادة تسمح لنا بالوجود في نفس الوقت الذي نرغمنا فيه على أن نغفل الحياة وندعها تتخطانا.

والشخصية التي لا تزيد على أن تكون مجموعة من العادات ليس لها أن تدعي بأنها شخصية على الإطلاق. فإرسيل الذي يحول اللاعادة السيئة وهي السقف العالي إلى عادة جيدة يظل مخلوقاً معذباً بخوف تجربة ما هو مجهول. ومن أجل اجتناب ذلك فهو لا يغير السقف العالي بل يغير ما كان هو عليه شخصياً. وإن ما يمكنه من القيام بذلك هو عدم التذكر. وهذه العملية من النسيان تنقذه من ضرورة تغيير نفسه.

وتتطلب العادة شرطاً أساسياً هو استجابة متكررة لاثارة متكررة. وبمضي الوقت تحدث الاستجابة حتى إذا كانت الاثارة غير كافية. والعادة مجاز نصف مُتذكر تكون فيه إحدى العبارات قد فقدت اتصالها الأصلي بالعبارة الأخرى. فالصوت يصير هو الشيء،

ذلك ان كلب بافلوف يسيل لعابه لصوت الجرس . والعادة عدوة للذاكرة لسبب بسيط : فمجاز العادة يمنع مجاز الذاكرة من ان يقوم بعمله .

لماذا تكون الذاكرة مجازاً؟ الذاكرة تربط شيئين اثنين بفعل شيء معين أو احساس معين وذلك بواسطة الشعور بالتواصل الحاصل بينهما . وكيف تختلف عن العادة؟ العادة تقطع الاتصال بين الذاكرة الماضية والاستجابة الحاضرة . الذاكرة تسعى نحو الاتصال . فذاكرة كل انسان اذن تشتمل على ملايين المجازات التي لا تكون بالضرورة مدركة او عقلانية . والفرضية هي على أية حال انه مهما تكن الاتصالات مختلفة فإن العواطف البشرية متشابهة بصفة اساسية . فالمشهد الذي يراه مارسيل من نافذة مونجوفان قد يكون تجربة فريدة . ومع ذلك فان اكتشاف السر الجنسي المذهل في الطفولة يكون عملياً من الأمور العامة الشائعة . وعلى غرار ذلك فان المطر يعيد إلى مارسيل رائحة زهور الليلج . ولا يكون من العسير تحويل هذا الشعور إلى ألف شعور مشابه آخر .

قد تكون العواطف الانسانية متشابهة ولكن الناس ليسوا متشابهين . والحقيقة المحزنة تكمن في أننا لا نستطيع جميعنا ان نتذكر الاشياء نفسها . وما هو اسوأ من ذلك ، فاننا لا نستطيع ان نتذكر ما نسيه الناس الآخرون . وتلك هي اسرارهم . والذاكرة التي تسمح

لنا بواسطة المقايسة ان نفهم احداً الاخر، تقوم في الوقت نفسه
بجعلنا معزولين احداً عن الآخر. والحساسية الفردية التي تغلف كل
شخص منا، كما لو كانت قوقعة، تغرينا بأن نتطلب وهم الشفافية،
والإيمان بوجود التماثل بيننا والآخرين. أما في حقيقتها فهي قوقعة
معتمة لا تشف وان ما يمكن وراءها مختلف اختلافاً لا يمكن معرفته.
فالروح غير المادية التي تمتلكها البيرتين وهي تتصاعد إذ كانت نائمة
ومارسيل يرقب جسدها، تلك الروح تفصل بينها فصلاً حاسماً
ونهاثياً. والحب، ومحاولة استعادة ذكرى شخص آخر، لا يمكن لهما
مطلقاً ان يكونا وافين مُتبعين. والامتلاك الجسدي والتواصل
الكلامي - ليس في مقدور أي منهما ان يصل إلى الطبيعة الجوهرية
للتجربة. ومارسيل لا يستطيع ان يعرف ما الذي تذكره البيرتين. كما
ان البيرتين لا تستطيع ان تعرف ما الذي قد نسيته. ومثل الابراج في
مارتينفيل والأشجار في هوديمسنيل فإن الغلاف المادي الجسدي
لالبيرتين يحجب منها جوهرها الجوهري. ووراء نافذة عينها، مثلاً
حدث وراء نافذة مونجوفان، قد تقوم التجربة بعمل لا يمكن النطق
به. وما على مارسيل الا أن يغلق عينيه لكي يعرف إلى أي حد
تكون الأمور مخفية عنه وما مقدار تلك الأمور المخفية.

بين الأنواع الثلاثة من الذاكرة، أي الذاكرة الواعية والذاكرة
غير الواعية والذاكرة غير الارادية، فان ما يهتم به بروست هو النوع
الثالث فحسب. ففي الذاكرة الواعية يبحث الذهن عن الحقيقة ذات

الصلة بالموضوع بفعل من أفعال الارادة . أما الذاكرة غير الواعية فهي قهر للصلات ، وغالباً ما تكون مؤلمة بحيث ان العقل الواعي لا يستطيع ان يستخرجها بوصفها حقائق ذات صلة بالموضوع .

والذاكرة غير الارادية تشبه الذاكرة اللاواعية مع اختلافين اثنين .

١ - ان ما يتيرها مدفون في الأشياء التي تفتح للاحساس الاصلي بفعل الصدفة ولا يحدث ذلك إلا إذا كان لدينا الحظ في أن نواجه تلك الأشياء في حياتنا اللاحقة .

٢ - أما الاختلاف الثاني للذاكرة غير الارادية عن الذاكرة اللاواعية فهو ان الأولى على عكس الثانية ليست تنقيباً أو حفراً للماضي بل إعادة حياة الماضي بوصفه حاضراً .

قد يكون لنا ان نحيا بدون انقطاع وبغير ارادة إحدى الذكريات اللاواعية وذلك في أفعالنا ومواقفنا النفسية . أما في الذاكرة غير الارادية فإننا في الحقيقة نمسك بالماضي ونجعله حاضراً كما لو ان الزمن قد توقف توقفاً فعلياً . وليس باستطاعة أي جهد من مجهودات الارادة ان ينجز ذلك ، ذلك لأننا لا نمتلك أية سيطرة على عودة الظهور للأشياء التي تجيء شكل مصادفة . فالذاكرة اللاواعية تهيئنا لإعادة ما كما قد جربناه من قبل . أما الذاكرة

اللاإرادية فهي تحت على خلق ادراكٍ ما وهي ليست إعادة بل هي كشف وتجلّ.

من العسير التفرقة بين الذاكرة اللاواعية والذاكرة اللاإرادية ، ولكن النوم ، وهذا ما يبعث الشعور بالمفارقة ، يساعدنا على الإيحاء بالتمييز بينهما : فالنوم هو في الوقت نفسه عبد للعادة ومحرر للذاكرة. انه يقودنا نحو الزمان المستعاد ولكنه ليس زماناً مستعاداً بذاته لأن الأحلام تظل تحت نوع من أنواع السيطرة الواعية-انها رمزية أكثر مما هي أفعال يقام بها. وهي تسمح لنا بأن نتذكر ما كانت العادة قد اوجبت علينا نسيانه ، ولكننا لا يسمح لنا بأن نقوم بذلك إلا تحت ظروف وشروط من التعمية والتضليل والحجاب. في الذاكرة اللاإرادية يُستغنى عن الحجاب ، وما كان ماضياً يصير حاضراً ، يصير الآن في الحقيقة وليس على أساس الرمز.

ولكننا حينما نقول كلمة «الحقيقة» علينا ان نحدد مفهومها لذلك من جديد. فعلى الرغم من ان عملية الذاكرة غير الارادية تجعل الزمن الماضي زمناً حاضراً ، وهي ليست محتجبة مثلاً يفعل الحلم ، فإن الحقيقة نفسها ليست أكثر من قشرة خارجية لحقيقة تعلو عليها وهذه الحقيقة المتعالية محتجبة عنا. فحسد البيرتين والابراج والأشجار كلها مدركة بأحاسيس مارسيل. ولكنها جميعها اغلفة خارجية تنطوي وتغلف رسائل مكتوبة بالشفيرة وهذه الرسائل الشيفرة

لا يمتلك مارسيل وسائل لحلها.

تكون الذاكرة غير الارادية على عكس الذاكرة اللاواعية ،
مثل المعجزة . وهنا يفترق بروسست عن فرويد ويمضي خارجاً عن العالم
النفساني متوجهاً نحو الاصقاع الميتافيزيقية .

نحن لا نتذكر تذكراً حقيقياً سوى ما كنا قد نسيناه . والذاكرة
شكل انساني من أشكال الزمان . انها كل ما تعرف عن الزمان ،
وعندما تتوقف الذاكرة ، كما يحدث لدى المجنون ولدى الميت ، فلنا
ان نفترض بأن الزمان قد توقف بالنسبة لتلك التراكيب الحسمانية .
والذاكرة أكثر حتى من العادة في كونها مشحونة بالتناقضات . فلانها
شكل من أشكال الزمان ، فهي أيضاً «سبب» و«علاج» في الوقت
نفسه ، ماحية كل اتصال يكون بين المشاهد التي تصورها لنا ، وهي
توفر علينا اللاهمية التي في دواتنا بأن تسمح لنا باستعادة الأنفس
التي كما عليها من قبل ، ولكن بما اننا قادرون فقط على تذكر الماضي
فانها تحثنا على الاسراع نحو تفسخنا وانتهائنا .

والقوة الحقيقية للذاكرة غير الارادية لا تكمن فيما نتذكره بل
تكمن في الطريقة التي تقوم الذاكرة معها بفعلها بالذات . انها تعيد
لنا لا التجارب التي حدثت لنا في الماضي فحسب بل تعيد لنا أيضاً
الانفس التي جربت تلك التجارب ، أنفسنا الماضية .

عندما يسمع سوان «المقطع الصغير» من سوناتا فانتوي فانه

يعيد اكتشاف سعادة كان قد ظن انه فقدها إلى الأبد. وبالنسبة لسوان فإن ذلك «المقطع الصغير» من السوناتا يمتلك فحوى عاطفية. والمفقودات تستعاد استعادةً جزئيةً في حالةٍ من حالات الحين الروماني. أما مارسيل فهو في وصفه لسباعية فانتوي الموسيقى يكتشف أمراً مختلفاً تمام الاختلاف. وبعد استبعاد محتواها يتم سماع الموسيقى على انها شكل خالص، أي المعادل الجمالي للعملية الزمانية. وبعد التخلص من كل ترابط، لا تصير موسيقى فانتوي حادثةً على إثارة الذكرى بل تصير هي الذكرى نفسها. فلدينا في عمل بروست المفهوم الأصلي للذاكرة بوصفها محازاً للزمان، وليس بوصفها محتوى، وبسبب ذلك تصير الموسيقى أشدّ تماثلات الذاكرة وثوقاً. ويدرك الشكل على انه احساس، وما يجري تشكله هو الزمان. وذكريات مارسيل اللاإرادية تفي بشرط ضروري: «الخاصية العامة بان تكون في الوقت نفسه مشعوراً بها في اللحظة الفعلية حين سماعها وفي لحظة بعيدة في الزمان». (الزمان المستعاد). وهذه الخاصية هي المطلب المضبوط الذي تتطلبه الموسيقى من المستمع، فالارتباطات الزمانية تجعل الصوت مفهوماً من غير أية إشارةٍ إلى العالم الموضوعي. نحن نحمل في ذواتنا كلّ لحظةٍ مفقودة من حيواتنا. ومن الضروري ان نكون واعين بأنها ضائعة قبل ان نستطيع استعادتها. والموسيقى تخبرنا بهذا الضياع من غير ان تحدد لنا طبيعة ما افتقدناه.

فهى ، كالزمان ، تخبرنا بكل شىء وبلا شىء .

والذكرىات اللإرادىة أشكال من الجذل «انها انبعاثات تساعد على تقوىة الذاكرة» وهى لا تشتمل على تجارب سابقة بقدر ما تشتمل على حقائق جدىة . والاحساسات بالماضى لىست نسخاً مكررة منه بل هى الاحساس بحد ذاته . وهى عندما تحطم تحطماً موقتاً العالم المادى تضع مكانه عالماً من التجلى والكشف مماثلاً للتجارب الروحية التى يمر بها الصوفىون ، وبذلك تذيب المادة اذابة تامة ببحث :

«انه لو لم يكن المكان المادى يصىر فى الحال هو القاهر لى فاظن اننى كنت سافقد وعىى ، ذلك ان تلك الانبعاثات من الماضى ، ولمدة الثانية التى كانت تدوم فىها ، تصىر كاملة كمالاً لا يجعل اعىنا مرعمة على التوقف عن رؤىة العرفة التى أمامها فحسب ... بل ترغم خىاشىمنا على أن تشم هواء تلك الأماكن التى هى ، على الرغم من ذلك ، بعيدة بعداً عظىماً ، وان ارادتنا فى الاختىار بين البدائل المتعددة التى تمنحها لنا ، وكل شىخصىتنا فى أن تصدق نفسها بانها محاطة بها ، أو على الأقل ، ان تصدق بانها تتعثر فىما بىنها وبن العالم المادى ... ببحث ان الكائن الموجد فى داخلىتى ، إء ينبعث ثلاث مرات أو أربع مرات ، يكون مجرباً ما ىحتمل ان يكون شظايا حىوات منترعة من الزمان ولو انها حىن ىنظر الىها من

الابدية ، تكون شظايا هاربة .

(الزمان المستعاد).

هناك ثماني عشرة مناسبة في رواية «بجثاً عن زمان مفقود»
يكون فيها لمارسيل ذاكرة أو تجربة مشابهة للذاكرة- وهذه الذاكرة
تكون من الأهمية بحيث تستحق تسجيله لها. وهذه تحدث وفقاً
للتابع التالي :

١ - كعك المادلين المغموس في الشاي يعيد كومبراي بكليتها وتمامها
(طريق سوان).

٢ - ابراج مارتينفيل توحى بحقيقة خفية (طريق سوان).

٣ - الرائحة العفنة في التواليت في الشانزيلزيه تذكر مارسيل بغرفة
عمه أدولف في كومبراي (تحت ظل الصبايا المزهرات).

٤ - الشجرات الثلاث في هوديمسنييل تثير ذكرى لا يستطيع مارسيل
ان يتعرفها. (تحت ظل الصبايا المزهرات).

٥ - الزعرور البري الخالي من الازهار في باليك يجلب لمارسيل
ذكرى طفولته (تحت ظل الصبايا المزهرات).

٦ - المدفأة البخارية التي نصبت مؤخراً في غرفة نوم مارسيل تسعل
بينما يكون هو مفكر بدونسير وبعد ذلك وحتى النهاية يجلب

هذا الصوت معه ، أو يثير ، ذكريات من دوسسير (طريق غيرمانت) .

٧ - حين يفك ازرارَ جزمته فإن حقيقة حدثه الحية تستعاد للارسيل وذلك بعد وقت طويل من موتها (سدوم وعمورة) .

٨ - الاحطاب المشتعلة في مدفأة غرفة نومه تعيده إلى نفسه صبياً وتجلب إليه ذكريات كومبراي ودونسير (الاسيرة) .

٩ - يطلق الجو البارد ذكريات بشأن الموسيقى في المقاهي وكان معتاداً على الذهاب اليها في بدايات أماسي الشتاء ثم انه يعي مقطوعات من الأغاني الشائعة التي سمعها في ذلك الزمان (الاسيرة) .

١٠ - رائحة البترين تذكره بالجولات التي كان يقوم بها في الريف (الاسيرة) .

١١ - يحلب المطر رائحة زهر اليلج ، وتتسع هذه الذكرى وتزدهر حتى تصير ذكريات أخرى : منها اشعة الشمس التي تذكره بالحائم في الشانزليزيه ، وكنم صوت الضجيج في اصباحات الصيف في باريس تجلب اليه طعم الكرز ، وصوت الريح وعودة عيد الفصح يحبي في نفسه الحنين إلى بريتاني والبندقية . (البيرتين التي اختفت) .

١٢ - حين يعقد مارسيل الشال حول عنقه يتذكر البيرتين . (البيرتين التي اختفت) .

١٣ - الشوارع المؤدية إلى قصر غيرمانت الجديد على الرغم من تعبيدها السيئ ، تجلب إلى ذاكرة مارسيل الشوارع التي كان هو والخادمة فرانسواز يجتازانها كي يصلا إلى شانزيلزيه (الزمان المستعاد) .

١٤ - تعثره بحجارتين من الأحجار وكونهما غير متسقتين في وضعهما في باحة قصر آل غيرمانت ، يجعل مارسيل يستعيد تجاربه في البندقية (الزمان المستعاد) .

١٥ - ضجيج الملعقة على الماعون يذكره بعامل سكك الحديد في القطار الذي استقله قبل يوم وكان العامل يدق عجلات القطار بمطرقة (الزمان المستعاد) .

١٦ - فوطة طعام بيضاء منشأة تعيد اليه باليك والبحر (الزمان المستعاد) .

١٧ - صوت انايب المياه في بيت آل غيرمانت يعيد اليه حقيقة غرفة الطعام البحرية في باليك (الزمان المستعاد) .

١٨ - حين يفتح نسخة من كتاب فرانسوا لو شامبي في مكتبة آل غيرمانت يستعيد طفولته (الزمان المستعاد) .

وليست هذه الذكريات كلها في التابع نفسه . فاستعادة كومبراي عن طريق كعك المادلين نذيرة بها كلها . أما الذكريات الست الأخيرة في الزمان المستعاد فهي تجعل من الواضح لدى مارسيل قيمة الذاكرة اللاإرادية بوجه عام . أما الحوادث التي رأى خلالها الابراج في مارتينفيل والاشجار في هوديمسنييل فانها تتداخل . وهي من طبيعة مخصوصة . ولا يثير أيُّ من هذه «الذكريات اللاإرادية» موضوعات ملموسة أكثر منها هي ذاتها ، ولو ان الأشجار الثلاث يمكن ان يقال عنها انها تقوم برد الصدى للابراج الثلاثة ، ذلك ان بروسست يربط بينها ربطاً مختصراً في النص . وحتى مع ذلك فان الأشجار الثلاث تكون ذكرى لذكرى ، وليست ذكرى شيء ما - انها ليست احساس مستعادة تقود إلى عوالم ماضية حقيقية تم ادراكها في الحاضر ، مثلما يقوم كعك المادلين يبعث كومبراي من لا وعي مارسيل .

وتبدو صور الأشجار بشكل ملحوظ مرتين آخرين . فالبرتين تأخذ دفتر تخطيطاتها وتختفي في الباحة ثم تأخذ في الجولان بين القرى المحيطة بالبليك . ومارسيل يتبعها فيما بعد بسيارته . وحين يناقش هذه التجارب يقول مارسيل :

«كانت طرق بالبليك هذه مشحونة بالاشباح المطاردة المنسية المتابعة من جديد... وحينما فكرت بأن هذه الاشجار ، أشجار

الكثري وأشجار الطرفاء ، ستعيش من بعدي ، فقد بدا اني اتسلم
منها انذاراً مفاده ان أهيت نفسي للعمل في نهاية المطاف وذلك قبل
ان تدق الساعة الاخيرة ، ساعة الاستراحة الأبدية . وتركت العربى في
كيتھولم . (سدوم وعمورة) .

وفي احدثة تالية يكون مارسيل في واسطة نقل متحركة أخرى
حينما يقوم بالربط ذاته بين الاشجار والكتابة . فاذا يكون عائداً إلى
باريس بعد الحرب وكان قد امضى زمناً غير مُحدّد في أحد
المصحات ، يتوقف قطاره لبضع هنيهات في مكان خلاء . وكان
مارسيل قد تخلّى عن فكرة ان يصير كاتباً . وذلك أولاً لأنه يشعر
بنفسه غير كفٍ لذلك وثانياً وهو امر اسوأ من الأول ، بسبب «غرور
الادب وكذبه» . وهكذا فإن آخر مثله كلها قد انقلب مثل مثله
الأخرى شيئاً مزيفاً

«... توقف القطار في أرض ريفية مفتوحة وانارت الشمس
نصف اعالي صف من الأشجار كان مصطفاً على جانب السكة
الحديد . فكرت في نفسي قائلاً «ايتها الأشجار ، ليس لديك شيء
تخبريني به ، وقلبي البارد لم يعد يستمع اليك . فأنا في قلب الطبيعة
ومع ذلك فان سامي يملؤني بحيث ان عيني تريان الخط الذي يفصل
بين اعاليكن المنارة وسيقانكن الواقعة في الظل . ولو انني ظننت يوماً
ما بأنني شاعر ، فاني اعرف الآن اني لست بالشاعر» «... وبعد

ذلك بقليل رأيت بعدم الاهتمام ذاته العدسات الذهبية والبرتقالية التي
أحالت الشمس اليها نوافذ بيت من البيوت...». (الزمان
المستعاد).

ليست أبراج مارتينفيل ولا أشجار هوديمسنييل ذكريات على
الاطلاق ولكنها ارهاصات وتباشير. انها تشتمل على مستقبل مختلف
مثلا تشتمل الذكريات على ماضي مختلف. وكان هذا التفريق قد
اجري امامنا قبل هذا ولكن على المستوى البشري. ففي مكالمة هاتفية
من دونسير إلى باريس ، يسمع مارسيل صوت جدته فيشعر بالندى
المنبئ بموتها. فحلاوة صوتها وانعزاله عن تلاعب الذكريات على
وجهها يملؤه فجأة بالرعب من عدم وجودها. وانفصال تلك اللحظة
بينه وبينها في التلفون لا بد ان سيكون انفصلاً دائماً يقع في
المستقبل. وانه التلفون الذي عاد به راجعاً إلى باريس كي يراها.
وبعد سنة من وفاتها ، حينما يشعر انه قد كاد ينساها ، يعود إلى فندق
بالبيك في زيارته الثانية لها. وحين ينحني ليخلع جزمته - وكانت
تلك مهمة قامت له بها جدته في الليلة الأولى التي امضيها في
الفندق - فإن حقيقة فقدان جدته تتصاعد من داخلته ، وتملأ عينيه
بالدموع. فلقد جاءت حقاً لتحيا في فكره للمرة الأولى منذ موتها.
وينخره وجودها في داخلته اخباراً مؤلماً انها قد انفصلاً انفصلاً
أبدياً.

الابرار والأشجار تباشر أشكال لم تحصل بعد على وجود مادي. الأشكال لا المحتوى على الطريقة نفسها التي كانت بها سباعية فانتوي تختلف عن سوناتاه في اسماع كل من مارسيل وسوان. فسوان يمر بتجربة عواطف يطلقها الشكل من اسارها ويجعلها حرة، اما مارسيل فهو يمر بتجربة الشكل بوصفه هو العاطفة. والفرقة بين التجربتين تفرقة جوهرية، ذلك ان مارسيل فنان بينما سوان ليس كذلك.

الابرار والأشجار علامات دالة تنطوي في حالة من الانتظار على عناصر تصير فيما بعد مثبتة قوية. ان فيها محتوى محدداً يكمن في المستقبل. وانها كتابة رواية «بحثاً عن زمان مفقود» هي التي تصبح معها عملية اكتشاف معناها ذات معنيين مزدوجين: في كتابة الكتاب بوصفها فعلاً يقام به، وفي محتوى الكتاب عبر الطريقة التي تفسر كيف ان ذلك الفعل قد صار فعلاً حقيقياً. والمقالة التي كتبها مارسيل حول ابرار مارنتينفيل في عربة الدكتور برسيبييه ستظهر إلى العلن ويجري توسيعها. الابرار والأشجار انما هي معرفة سرية لا يستطيع مارسيل ان ينفخ فيها الحياة على الرغم من انه يلمح فيها ذلك السر والطريقة التي يكتشفه فيها على نحو يكاد يكون متزامناً أي في وقت واحد. وفي ذلك الوقت لا تكون تلك اللمحة قد صارت ذلك الكشف والتجلي اللذين سيصيرانه في المستقبل. ومثلما يحمل

مارسيل الزمان المفقود في داخلته وكذلك الابراج والأشجار تكون
اوعية للحفظ والاختفاء ، وان رسالاتها المغلق عليها لن تطلق الا بعد
ان يفهم مارسيل الطبيعة الحقة لمهته (أي كونه كاتباً). فهي أمور
روحية تأخر وضع التاريخ عليها (مثلاً يوضع تاريخ مؤجل على
الصك لكي يقبض في وقت متأخر). ومارسيل يمر في كل من هذه
الحالات بتجارب تنطوي على شيء لم يكن يعرفه بعد معرفة واعية
ولم يكن موجوداً بعد- وذلك هو كتابه الذي هو حياته- لم يكن
موجوداً في الواقع ولكنه كان مدفوناً في داخلية نفسه. (وكان في
الحقيقة يكتبه في أثناء انتظاره لكتابة كتاب سيكتبه في المستقبل
ويكتب كيف انه سيكتب ما عاشه في أثناء حديثه عن حياته :
المترجم).

تفتح الابراج والأشجار في النور. وبينما تترامى بعيدة عنه
وتتقافز مقربة نحوه ، يكون كتابه ما يزال يتخمر داخل نفسه في
الظلام.

٦ - الطريق

«... الجنان الحقيقية هي الجنان التي
أفقدناها».

(الزمان المستعاد)

في زيارة إلى تانسوتفيل لقضاء بعض الوقت في معية جيلبرت التي أصبحت الآن مدام دي سان لو ، يجدُ مارسيل ان المشاهد الأولى لطفولته عديمة الاثارة ومن غير شاعرية ولا طعم . فالماضي فضلات ميتة والحاضر فاتر اما المستقبل فهو سلسلة ممكن التنبؤ بها من تكرارات باهته مجهدة . وحين يأتي الوقت الذي يحضر فيه مارسيل الحفلة الأخيرة في بيت الأميرة دي غيرمانت ، تكون الحياة قد باتت خالية من الامل . وهو مثل سوان قد مضى في حح لا غناء من ورائه ولا نفع . ولقد بقي موجوداً بعد تدمير الحب ومداهنات المجتمع - ولكن من أجل أي شيء كان كل ذلك ؟ فحتى الادب يبدو له كاذباً ، أما الرغبة في الخلود عن طريق الابداع الادبي فهي غرور . والحادثة المستقبلية الوحيدة ذات الأهمية في تقويمه الزمني الشخصي هي موته هو .

ولكن نوعين من الكشف ينتظرانه . الأول كشف أدبي . فاذا يمضي في قراءة اليوميات غير المنشورة للاخوين غونكور (ونص ذلك محاكاة لكونكور خلقها بروسست نفسه) فانه يعثر على وصف حلقة

آل فيردوران. وهو أمر ساذج وعلى المستوى الصحفي ولكنه مثل
الابراج والأشجار، يمتلك رسالة سرية له. فحتى الحيوانات البليدة
السطحية مثل حيوات حلقة آل فيردوران يمكن تدوينها وجعلها
تضيف شيئاً إلى مخزن قراء المستقبل وفنه. وانه من سان سيمون تعلم
مارسيل عن الحياة في قصر فيرساي يوم كان ذلك الكاتب يدون
ما يجري في ذلك البلاط انذاك بصبر ودقة واناة ونفاذ بصيرة.
وفضلاً عن ذلك، فانه اذ كان يقرأ تلك الانعكاسات الاجتماعية
للحياة كما لو كانت تنعكس على مرآة، نراه يصير واعياً لحقائق تقع
وراء تلك الأمور، حقائق لم يبد انها كانت متوافرة للاخوين
غونكور. ومارسيل يحتفظ بتلك الحقائق في داخلية نفسه، وهو
لا يعلم انذاك انها من الممكن استخدامها.

وتجليات أخرى تأتي اليه بعد ذلك، وهي أشد اللحظات من
حيث الموضوع أهمية في رواية بروسست. في الذروة العليا من كتابه
تتأبه سلسلة من الذكريات اللاإرادية وتفيض على كيانه في حفلة
آل غيرمانت الاخيرة. فجمهرة الممثلين الذين يشكلون ابطاله هم على
وشك ان يجلبوا كلهم فوق المسرح ولكنهم يصطكون بفعل الموت
الذي فيهم. ولولا التجربة التي يمر بها مارسيل والسابقة للحفلة
والتجربة التي يمر بها في اثناء الحفلة، فانه كان سيكون ببساطة هيكلاً
عظماً آخر يقول خطبته الجنائزية بين رشيش من اللغظ والاغتياب
الاجتماعيين.

وتحدث الذكرى اللاإرادية الأولى حينما يكون مارسيل مرة أخرى متحركاً وفي داخل عربة. والشوارع التي تؤدي إلى قصر آل غيرمانت تختفي ويكون لديه احساس بأنه ذاهب إلى الشانزليزيه بصحبة فرانسواز. وتلك الشوارع المتمية إلى الماضي تطرد الشوارع الراهبة التي كان يسير فيها إلى حفلة آل غيرمانت. وعندما يخرج من العربة في باحة قصرهم ، يتعثر بصخرتين غير متساويتين في التبليط. فيتكهرب جسده بوجود نفس سابقة فيه ، فالحجارتان غير المتساويتين تعيدان اليه البندقية والحساسية التي مر بها في رحلته إلى تلك المدينة في الماضي. والاحساس الذي شعر به ذات يوم عندما تعثر ببلاطين غير متساويتين في تعبيدهما وذلك في كنيسة سان مارك في البندقية ، يتكرر في تلك اللحظة ، ونراه يختار أيام البندقية من بين حقب من الزمان. وحين يدخل المكتبة انتظاراً لانتهاى قطعة موسيقية كانت تُعزف آنذاك ، يسمع ملعقة تدق فوق ماعون يحمله أحد الخدم. وعلى الفور يصبح مارسيل مدركاً لتجربة سابقة تغرق في داخلها التجربة الحالية ، وهي صوت مطرقة يدق بها عامل سكة الحديد على عجلات قطار كان مارسيل راكباً فيه متوجهاً إلى باريس. وكان القطار قد وقف في طريق مفتوح. وقد منح ذلك الصوت مارسيل «النوع نفسه من الهناءة التي اعطتني اياها الحجارتان غير المتناسقتين في التبليط... وما ظهر لي لذيذاً هو المجموعة المتشابهة من الأشجار التي وجدتھا آنذاك متعبة للنظر ومزعجة للوصف.. » (الزمان

المستعاد) .

ويأتي نادل بالكعك وبقدح من عصير البرتقال ويقدمه إلى مارسيل في المكتبة . وعندما يسمح فمه بفوطة فإن بياضها ذا النشأ يعيد إليه ما بدا أنه معرفة كاملة ببالبيك وبالبحر . «فالفوطة كانت تحمل بالضبط نوع النشأ الذي كنت احاول ان .. اجفف نفسي به أمام النافذة في اليوم الأول من وصولي إلى بالبيك وفي داخل طيات تلك الفوطة احسست وأنا في مكتبة قصر آل غيرمانت ان المحيط الأخضر الازرق يفرش ريشه مثل ذيل طاووس» . (الزمان المستعاد) .

وبعد ذلك على الفور يمنحه صوت انايب المياه احساساً يجعل غرفة الطعام في فندق بالبيك برمتها تبرز من أعماق الماضي . وحينما يفتح نسخة من قصة فرانسوا لو شامبي في تلك المكتبة ، وهو الكتاب نفسه الذي كانت امه تقرأ له منه بينما كان يغفو في غرفة نومه في كومبراي ، نراه يستعيد طفولته .

هناك تيار داخلي مهم يربط بين كل هذه الذكريات اللاإرادية . فهي كلها ذكريات رحلات أو ذكريات أماكن . فالتفريق ذاته الذي قام به مارسيل قبل ذلك بين «الاسم» و«المكان» يصير هنا أمراً صادق البرهان ولكن على مستوى مختلف كل الاختلاف . ونحن نرى الآن السبب في أن نوعاً معيناً من

الذكريات اللاإرادية يحدث عندما يكون مارسيل في حالة حركة . وكل من هذه الاسماء والأماكن تتحول بفعل سرعة المستقبل . فالأماكن مثل كومبراي وباليك ودونسيير وباريس والبندقية - لا تعود موجودة على أية خارطة ذات معنى سوى تلك الخارطة التي تنتظر ان تفتح في داخلية مارسيل . وهذه اللحظات الفائقة للزمن هي التجلي الحقيقي « الذي يمنح ذلك الشعور العميق بالتجديد والانبعاث لا لشيء سوى انه جرى تنفسه من قبل ، وذلك بالضبط تكون الجنان الحقيقية هي الجنان التي فقدناها » (الزمان المستعاد) . والزمان المفقود يكاد يكون على وشك ان يستعاد في كتابة الرواية . والجمرات التي ظلت لزمانٍ طويل جمراتٍ داخلية ، تستطيع ارتباطات بين اعصابه ان تستخدم لاشعال كل العوالم التي سبق لتلك الجمرات ان اضاءتها :

«ولكن عندما لا يبقى أي شيء من المدى البعيد ، وبعد ان يكون كل الناس قد ماتوا ، وبعد ان تصير الأشياء مكسورة ومبعثرة ، ساكنةً ووحيدة ، وأشد هشاشة مما كانت عليه ، ولكن مع حيوية اعظم ، ومع كونها أشد في انعدام ملموسيتها ، تصير أشد الحاجةً وأكثر صدقاً ، وتظل رائحة الأشياء وطعمها باقية لمدة طويلة مثل الارواح ... حاملةً من غير انهيار أو تعثر ، في داخل القطرات الصغيرة غير الملموسة لجوهرها ، حاملة التكوين الواسع للذكرى » (طريق سوان) .

لقد قرأنا للتو العمل نفسه الذي كان مارسيل على وشك القيام به . ومثل يقظة فينيغان لجويس فإن رواية بحثا عن زمان مفقود هي وسيلتها الخاصة بها التي تنغلق عليها بذاتها وتفتح (أي ان لها مكوناتها الخاصة التي تحكم بها وتفسر بواسطتها) وإذا تكون هذه الرواية دائرية في تكوينها فإن خاتمتها تؤدي من جديد إلى بدايتها . وكلمة «الزمان» التي تحتضنها الجملة الأولى من هذا الكتاب تتردد تردداً فخماً بوصفها آخر كلمة في الرواية وتعيدنا مرة أخرى إلى حيث ابتدأنا . والدائرة ليست على مستوى مُسَطَّح بل هي ذات أبعاد ثلاثة-أو إذا كنا نميل إلى السير مع اهداف بروست نفسه فإن هذه الدائرة ذات أربعة ابعاد . ورواية بروست معمارية أكثر مما هي خيطية ، مثلها مثل كنيسة سان هيلير في كومبراي التي قهرت المكان بحكم كتلتها الطبيعية ، وحازت على طاقتها من حقب من الزمان التي تسربت إلى أقصى حجراتها التي تتشكل منها . والكنيسة المادية بعد أن امتصت الزمان ، لم تعد قادرة على ان تطلق منه . وكتاب بروست هو على غرار ذلك الصرح . فالزمان جوهر كما هو عملية تجري وكل الأشياء تنغمس فيه .

أما الذاكرة فتوجد خارج الزمان . فالفتيات الجميلات في باليك لسن هنَّ بالضرورة أولئك النسوة العجائز المخيفات اللواتي كن في الغرفة وقد جعلتهن السنوات رهيئات المنظر . ذلك ان صبا

تلك الفتيات يظل باقياً مثلما يظل صباناً باقياً في دواخلنا . وليس عليه
الا أن يستعاد الامساك به وانتزاعه من الزمان حيث يوجد فيه كل لحظة
أبدية .

واستعادة الزمان هو المسعى الحقيقي للبشرية . « ان اللحظة
المحررة من نظام الزمان قد اعادت فينا خلق انسان محرر من النظام
نفسه » . (الزمان المستعاد) . والزمان الذي هو أشد خداعاً حتى من
الذاكرة يمكن له ان يمنعنا من معرفة ذلك . نحن نفترض ان الزمانية
هي التابع الزماني . ومارسيل الصغير الذي كان ينتظر امه في غرفة
نومه كي تُقبله قبل النوم كان من المحتمل ان ينسى بسهولة . ومع
ذلك ، فكما ابان لنا بروس ، فانه يمسك بالفانوس السحري الذي
يضيء كل الأشياء .

نحن نؤخذ من جديد إلى كومبراي في هذه الحفلة الاخيرة
بواسطة وسيلة هي غير الذاكرة . فارسيل يقابل للمرة الأولى الانسة
سان لو ابنة جيلبيرت وسان لو . وهي تجسد المكانين السابقين اللذين
كانا موجودين في نفسه . في زيارته إلى تانسونفيل كي يرى جيلبيرت
يشعر مارسيل باحساسٍ حول ذلك . وهو يكتشف في شيخوخته انه
باتخاذ طريق أقصر يكون في الامكان الوصول من طريق سوان إلى
طريق غيرمانت . والمالك المنفصلة في صباه كانت امبراطورية متحدة
على الدوام . ففي شخص الانسة سان لو صار طريق سوان وطريق

غيرمات طريقاً واحداً.

يستنفذ مارسيل أكثر من وهم الحب والمجتمع ، انه يستنفذ وهم الشخصية . انه شيء معين ان نرى السطح المادي للناس والأشياء على انه وهم ، وشيء آخر تماماً ان نعثر نحن وراء ما هو مدرك ادراكاً خارجياً ، على عالم هو على المستوى نفسه من الوهم . فليس هناك شيء موجود حتى يتم ربطه بواسطة ذاكرة مع تجربة سابقة ، فالربط بين لاهقيقتين يعطيها وجوداً . ان القوطة المنشاة ليست ذات معنى بحد ذاتها ، وبالبك والبحر قابلان للنسيان . وباتصال هذين الاثنين ، يعاد انبعاث بالبك والبحر .

والحب مريض يصيب ما هو مثالي ولكنه ذو قيمة عظمى لانه يجبرنا بما هو مثالي . بدون البيرتين ما كان يكون هناك رواية « بحثاً عن زمان مفقود » . وعلى غرار ذلك فإن الاحساس ذو قيمة كبيرة ولو انه فان . انه يؤدي بنا إلى حيث يوجد الخلود . والذكاء وحده هو الذي يهاجمه بروسست بوصفه طريقة من طرق الادراك . ولكن مثلاً يكون الناس الذين احبوا قادرين على التحدث عنه على انه وهم ويتحدثون حديثاً موثقاً ، فانه من خلال الذكاء وحده يمكن للمرء ان يحوز امتياز تحديد الذكاء . وإذ يفسر كل شيء فإن بروسست يخلق كوناً لا يستبعد ما هو متعذر على التفسير .

وبروسست اعظم من حطموا الأوهام والانسحار . ولكن ذلك

لم يحدث إلا لانه انسحر انسحاراً عظيماً. ورواية «بجثاً عن زمان مفقود» عمل هائل من أعمال الانخفاء يكون فيه الساحر نفسه قد اختفى بمعية السحر الذي جاء به وذلك لخدمة الوهم. وهو يفعل ذلك لكي يبرهن لنا ان ما هو موهوم انما هو حقيقي. وما ان نصل نهاية «بجثاً عن زمان مفقود» حتى يكشف لنا ان سوان ودوقة دي غيرمانت اللذين انفق عليهما بروسست هذا الوقت الطويل وتلك الابانة الواسعة، يكشف لنا انها كائنان في صبا مارسيل بروسست نظر اليهما يوماً ما على انها الهين. والآن صار الاله الحقيقي، وهو الكاتب، حين يكرم آلهة طفولته، فهو يجعل حياتها تنبجس من داخلية نفسه، وبذلك يمنحها خلوداً أصيلاً.

المؤسسة العربية للدراسات والنشر

صدر حديثاً

في سلسلة اعلام الفكر العالمي

رامبو	كانط	بروست
اوسكار وايلد	هوغو	ديكينز
شتاينبك	غوته	بريتون
برنارد شو	دستوفسكي	بلازاك
غرامشي	لوركا	غيفارا
اودن	لوكاش	هنري ميلر
توماس مان	غوركي	ماركس
ادغار الان بو	فيبر	فرويد
رينان	روزا لكسمبورغ	نيتشه
مبينوزا	جويس	النجار
دور كيم	داروين	ديكارت
فلوبير	تورغنيف	مدام كوري
فورييه	طاغور	سارتر
بيرون	مايا كوفسكي	اندريه مالرو
مرفالتس	اندريه جيد	كافكا
بيراندلو	فوكسر	بوشكين
سان سيمون	غو غول	بريخت
مالارميه	اورويل	بيكيت
تروتسكي	برودون	ارافون
لورانس	بودلير	ماتزيني
بيلينسكي	اناتول فرانس	ميكيافيلي

المؤسسة العربية للدراسات والنشر

بنية برج الكارلثون - ساقية الجوزير
ت : ٣١٢١٥٦ - برقياً : موكيلي ، بيروت
ص ب ١١/٥٤٦٠ بيروت

الضمن

او ما يعادلها